МАСТАЦТВА

3 /2020
САКАВІК



• ВЯЛІКАЯ МАРЫЯ Ў ВЯЛІКІМ ТЭАТРЫ
• 2010-Я: ЗБОРКІ І РАЗБОРКІ
• КАРОЛЬ ЛІР «АБНУЛІЎСЯ»
• ПЕСНІ ВІКТАРА АСЛЮКА

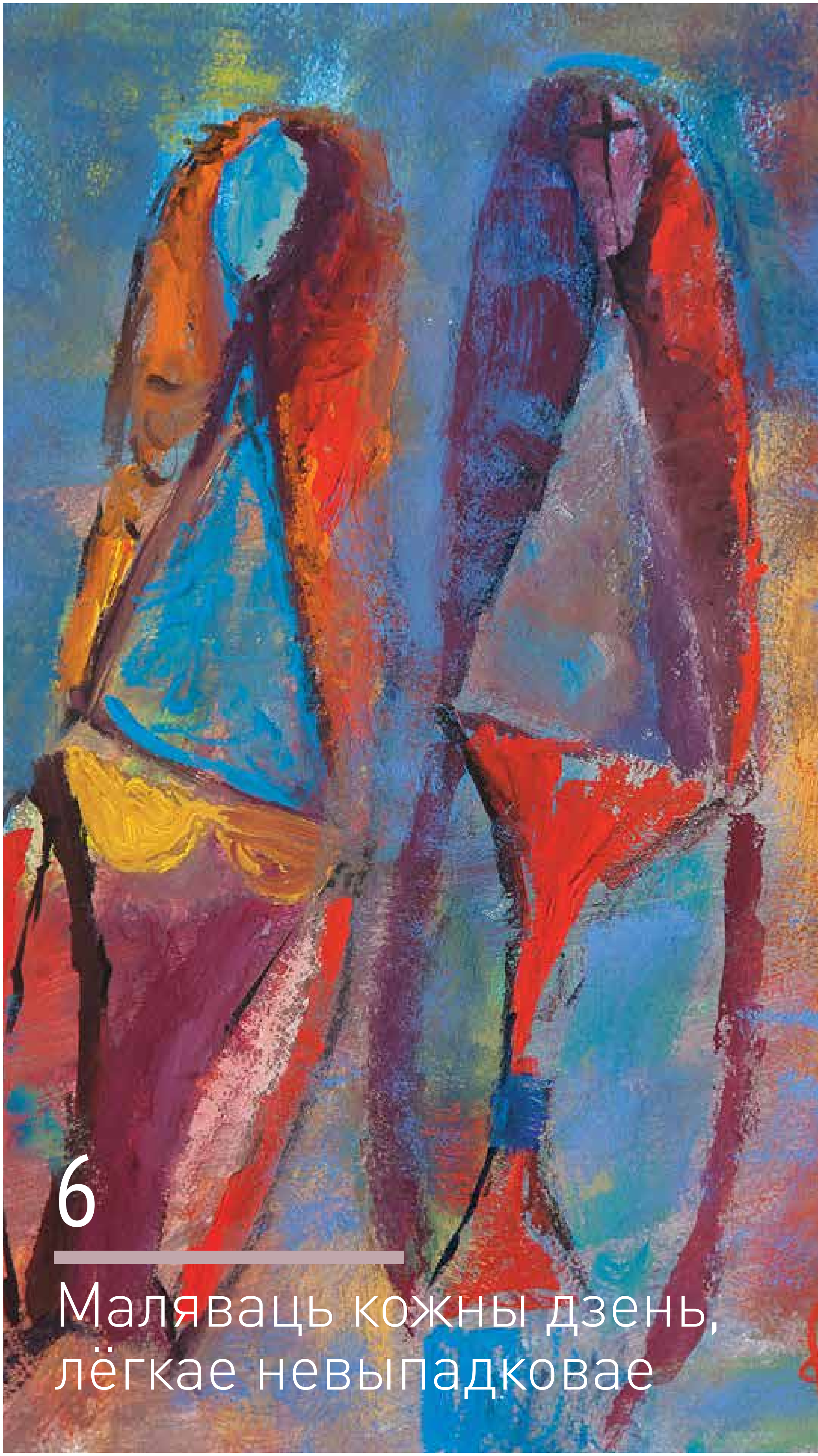
16+

З 10 сакавіка да 12 красавіка Інстытут імя Гётэ ў Мінску, Інстытут сувязей з замежнымі краінамі (ifa) і Палац мастацтва праводзяць выставу «Шляхі нямецкага мастацтва з 1949 года па сённяшні дзень».
Праект стаў адмысловым экскурсам у мінулае, які дазваляе зазірнуць у інтэлектуальнае і мастацкае жыццё ФРГ і ГДР. Узяўшы за аснову ўражальную калекцыю сучаснага мастацтва ifa, куратары выставы Мацяс Флюге і Мацяс Вінцэн прапануюць агляд ключавых момантаў мастацкага жыцця паваеннай Германіі: удзел у еўрапейскім арт-руху 1950–60-х гадоў, fluxus, Дзюсельдорфская школа фатаграфіі, рух «Новыя дзікія» канца 1970-х, фігуратыўнае мастацтва 1980-х, пратэставае мастацтва канца 1990-х і пачатку 2000-х.



Нам Джун Пайк. Буда Бог Д΄ябал Цуды. «Неонавы тэлевізар», тры партатыўныя тэлевізары «Watchman», трансфарматар, антэна. 1990.


40


6
Маляваць кожны дзень, лёгкае невыпадковае



На першай старонцы вокладкі: Аляксандр Сакалоў. Легенда. Бронза. 2019.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

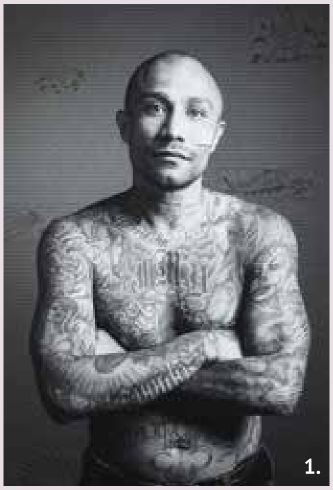
РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 13.03.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 613. Заказ 692. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

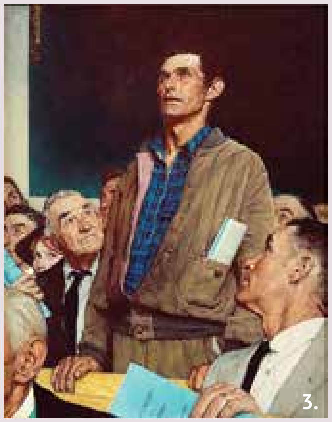
The third, springtime issue of *Mastactva* greets its readers with the regular **VISUAL ARTS** rubric, which opens with the **Art Digest** of topical foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 3), and **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about the creation and development of one's own business in the sphere of culture as well as grants and internships for Belarusian artists (p. 4). Then follow a number of other materials of the set: the **State of the Art with Liubow Gawryliuk** helps to make a closer acquaintance with the artist Galina Ramanava and her creative philosophy (***Galina Ramanava. To Paint Each Day, Easy and Not Random***, p. 6). There is a new rubric for your attention: – **The Tens**, where we summarize the results of the decade together with scholars of art, museum and gallery workers. In the first installment, Volha Rybchynskaya discussed with Valiantsina Kisialiova the situation in the infrastructure of contemporary Belarusian art (***In the Searching for the Assemly Point***, p. 10). It also carries the usual **Reviews and Critiques**: Maryna Erenburg (Larysa Siplievich's exhibition at the Mikhail Savitski Gallery, p. 14), Liubow Gawryliuk («The Origin of Species. The 1990s DNK» at the Vilnia Museum of Contemporary Art, p. 16), Alesia Bieliaviets (Algis Griskevicius's «Parallel Images» at the Ў Gallery, p. 18), Larysa Lysienka («Graphic Art of the Year» at the Art Gallery of the Polatsk Historical and Cultural Museum Reserve, p. 20), Alena Siamionava (Razalina Busiel's *Isolation* at the Zair Azgur Workshop Museum, p. 22).
The **MUSIC** section, after the panorama of **Foreign Art Events Digest** in its field (p. 23), invites the reader to visit the **Dressing-room** of the conductor Arkady Berin together with Eleanora Skuratava (***Berin, Brahms and Tsika-tsika***, p. 24). It also introduces the **Reviews and Critiques** of March: Tattsiana Mushynskaya (concert of the world opera star Maria Guleghina, p. 26), Natallia Ganul («Yellow Stars» and «In Memory of Alena Tsagalka» at the Belarusian State Philharmonic, p. 28), Tattsiana Mushynskaya (Veniamin Basner's musical at the Music Theatre, p. 31). Dzmitry Padbiarezski's **Personal Study** can be found on page 32.
The March the **THEATRE** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see the **Foreign Theatre Art Events Digest** (p. 33) followed by **Reviews and Critiques** of theatre world highlights: Zhana Lashkievich (*King Lear* at the National Yanka Kupala Theatre, p. 34), Yury Ivanowski (*Werewolf* at the National Yakub Kolas Theatre, p. 38); Katsiaryna Yaromina (*The First* at the Yanka Kupala Theatre, p. 40, and *Siarozha Is Dead Dumb* at the Ok16, p. 41). At the end of the set, **Through the Service Entrance**, we shall have a glimpse of **Viergunow's Theatre Anecdotes** (p. 42).
After the introductory and promo **Art Digest** of the foreign cinema events (p. 43) the **CINEMA** section continues to answer the question **Who Makes Films**. This time Anton Sidarenka contributes to this treasure box the well-known and respected name of a famous Belarusian documentary film maker (***Viktar Asliuk***, p. 44).
The issue is concluded with **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: Ala Pigalskaya discusses ecological design and an ecological approach in design (***The Challenge We Are Not Willing to Take On***, p. 48).

Шмат гадоў вядомая фатографка і рэжысёрка **Шырын Нешат** жыве ў Злучаных Штатах, але працягвае лічыць сябе іранкай. Гэтая дваістасць стала асновай яе творчасці. Для свайго апошняга праекта ў лонданскай галерэі Goodman Шырын паказвае «партрэт» Амерыкі эпохі Трампа. Ён складаецца з 2 відэаінсталяцый і больш за сотню фатаграфій, на якіх карэнныя амерыканцы, ветэраны, эмігранты, асуджаныя, дзеці... Усе яны былі сфатаграфаваныя ў Нью-Мексіка. Гісторыя, што стаіць за гэтымі здымкамі, распавядаецца ў відэа, у якім іранскі фатограф і эмігрант ходзяць ад дзвярэй да дзвярэй у невялікім амерыканскім мястэчку, каб распытаць людзей пра іх мары.
Да 28 сакавіка.

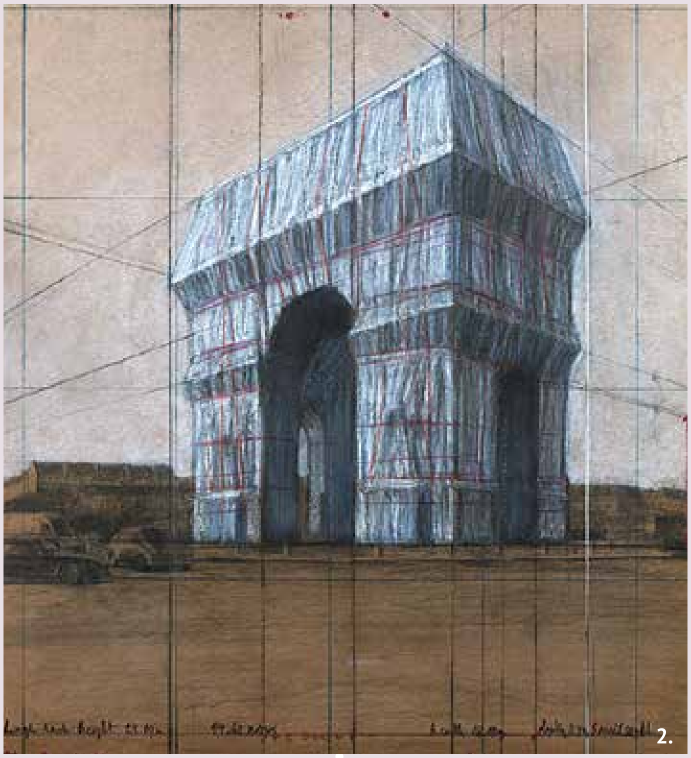

1.

Крыста – амерыканскі скульптар і мастак балгарскага паходжання, вядомы (разам са сваёй жонкай Жан-Клод дэ Гіебон) работамі, у якіх упакоўваў розныя аб'екты – ад друкавальнай машынкі і аўтамабіля да будынка Рэйхстага ці маста ў Парыжы. У Цэнтры Пампіду ад 18 сакавіка пачне працу выстава дуэта Крыста і яго жонкі (памерла ў 2009-м), прысвечанай гадам, якія яны правялі ў Парыжы. На выставе пакажуць раней не вядомыя работы, а таксама прысвечаныя праекту «Понт Нёф», што разам з Рэйхстагам у Берліне з'яўляецца адным з самых знаных іх аб'ектаў, абернутых тканінай.
Выстава будзе папярэднічаць маштабнай дзеі: у верасні (19 верасня – 4 кастрычніка) Крыста цалкам запакуе парыжскую Трыумфальную арку. Ідэя абгарнуць арку ўзнікла ў Крысці і Жан-Клод, калі яны непадалёк ад яе арандавалі кватэру з 1958 па 1964 год. Помнік будзе ахутаны серабрыста-блакітнай тканінай, перавязанай 7000-метровай чырвонай вяроўкай.
Да 15 чэрвеня.

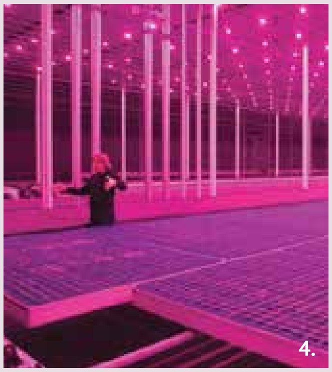
Выстава **«Норман Роквел: амерыканская свабода»** ў Музеі выяўленчых мастацтваў Х'юстана (ЗША) – гэта экспазіцыя, прысвечаная знакавым выявам Нормана Роквела «Чатыры свабоды», выкладзеныя Франклінам Рузвельтам: «Свабода слова», «Свабода веравызнання», «Свабода ад страху» і «Свабода ад галечы».
У прэзентацыі распавядаецца пра тое, як карціны Роквела 1943 года занялі свае месца сярод самых запамінальных вобразаў у гісторыі амерыканскага мастацтва. Арганізаваная музеем Нормана Роквела выстава прадстаўляе шэраг работ у дадатак да знакамітых «Чатырох свабод» – карціны, ілюстрацыі, гравюры і іншыя творы Роквела і яго сучаснікаў. А таксама гістарычныя дакументы, фатаграфіі, відэа і артэфакты.
Да 22 сакавіка.


3.




2.

Па словах архітэктара і ўрбаніста Рэма Колхаса, той факт, што 50 адсоткаў насельніцтва свету пражывае ў гарадах, становіцца прычынай для ігнаравання іншых 98 адсоткаў паверхні зямлі: сельскай мясцовасці. Музей Саламона Гугенхайма запрасіў «Koolhaas і AMO», аналітычны цэнтр Бюро па сталічнай архітэктуры, супрацоўнічаць у праекце, які даследуе радыкальныя змены, што адбываюцца ў сельскай мясцовасці. На выставе **«Сельская мясцовасць, будучыня»** будуць прадстаўлены разважанні пра


4.

заўтрашні дзень, а таксама інфармацыя пра сельскую мясцовасць сёння. Большыя, чым любы горад, велізарныя прыгарадныя тэрыторыі сталі мяжой трансфармацыі. На выставе будуць разгледжаны штучны інтэлект і аўтаматызацыя, наступствы генетычных эксперыментаў, палітычнай радыкалізацыі, масавай і мікраміграцыі, буйнамаштабнага тэрытарыяльнага кіравання, экасістэмы чалавека і жывёл, субсідыі і падатковыя льготы, уплыў лічбавых тэхналогій на фізічны свет і іншыя падзеі, якія мяняюць пейзажы па ўсім свеце.
Да 1 ліпеня.

1. Шырын Нешат. З праекта «Land of dream».
2. Крыста і Жан-Клод. Эскіз упакоўкі Трыумфальнай аркі ў Парыжы.
3. Норман Роквел. Свабода слова. Алей. 1943.
4. Фрагмент экспазіцыі «Сельская мясцовасць, будучыня».

Стыпендыі і стажыроўкі

Марына Гаеўская

FONDAZIONE INTERNAZIONALE PER LA SCULTURA
АРТ-РЭЗІДЭНЦЫЯ ДЛЯ СКУЛЬПТАРАЎ У ПЕЧЫА (ШВЕЙЦАРЫЯ)

Міжнародны скульптурны фонд прапануе рэзідэнтуру і стыпендыю для мастакоў, якія спецыялізуюцца на трохмерных творах. Стыпендыя складае 1500 швейцарскіх франкаў у месяц. Журы абярэ пяць аўтараў, у распараджэнні якіх будуць асобныя студыі, агульная працоўная зона і майстэрні.
3D-мастакі могуць падаць заяўку ў рэзідэнцыю пасля завяршэння навучання ў прызнаным універсітэце / акадэміі. У саіскальніка павінен быць прафесійны вопыт (мінімум адзін-два гады), таксама абавязковы ўдзел у выставах. Творцы, якія не маюць профільнай адукацыі, могуць падаць заяўку, калі яны працавалі мастакамі не менш за пяць гадоў і выстаўлялі свае работы публічна ў галерэях, музеях ды іншых арт-прасторах.
На любой стадыі прафесійнага жыцця мастаку можа быць цікава і карысна правесці некалькі месяцаў у Міжнародным скульптурным цэнтры ў Печыа, таму ўзроставых абмежаванняў для заяўнікаў не існуе.
У кожнага стыпендыята будзе ўласная кватэра ў доме мастакоў, што знаходзіцца ў цэнтры Печыа. Усяго ў доме шэсць такіх кватэр. Кожны блок мае ўласны душ і невялікую кухню. Таксама ў доме ёсць вялікая кухня і сталовая для агульнага карыстання.
У рэзідэнцыі ёсць пяць студый, спраектаваных як аўтаномныя працоўныя адзінкі. Стыпендыяты павінны быць здольныя самастойна працаваць са скульптурнымі матэрыяламі. У адпаведнасці з мэтамі Скульптурнага фонду мармур Печыа з'яўляецца асноўным працоўным матэрыялам, але аўтары могуць выкарыстоўваць іншыя віды каменя, а таксама дрэва, метал, гіпс, гліну, паперу. Памочнікаў альбо працаўнікоў, якія маглі б дапамагчы з рэалізацыяй праектаў, рэзідэнцыя не забяспечвае. У кожнай майстэрні ёсць прафесійнае абсталяванне, станкі і інструменты для апрацоўкі каменя, дрэва і металу.
Фонд дае фінансавую падтрымку ў памеры 9000 швейцарскіх франкаў для кожнай стыпендыі. Аплата праводзіцца памесячнымі плацяжамі па 1500 швейцарскіх франкаў у пачатку кожнага месяца, пачынаючы з траўня навучальнага года. Акрамя таго, Фонд пакрывае заяўленыя выдаткі на матэрыялы (да 3000 швейцарскіх франкаў) і плаціць 2000 швейцарскіх франкаў за кожнага стыпендыята за перавозку твораў, створаных у Печыа.



Мяркуецца, што стыпендыяты будуць аплачваць свае паездкі ў і з Печыа. Пасля атрымання стыпендыі Фонд можа ў абгрунтаваных выпадках выплачваць суму для пакрыцця транспартных выдаткаў.
Працягласць знаходжання ў рэзідэнцыі: канец траўня — канец кастрычніка.
Умовы і форму заяўкі можна знайсці ў фармаце pdf па спасылцы centroscultura.ch/en/call-for-artists/invitation-to-apply-for-one-of-five-art-scholarships-2021/conditions-and-application.
У мэтах бяспекі прымаюцца толькі заяўкі, прадстаўленыя ў фармаце pdf. Неабходна аб'яднаць усю інфармацыю, тэксты і выявы ў адным pdf-файле і накіраваць па адрасе info@centroscultura.ch.

Дэдлайн

31 сакавіка 2020 года.

РЭЗІДЭНЦЫЯ Ў GMEA / LAIT У АЛЬБІ (ФРАНЦЫЯ)

Нацыянальны цэнтр музычнай творчасці імя Альбі-Тарна GMEA і Цэнтр сучаснага мастацтва Lait прапаноўваюць рэзідэнтуру для мастакоў, што працуюць у галіне гукавога мастацтва.
GMEA быў заснаваны ў 1981 годзе. Разам з васьмю іншымі цэнтрамі ён з'яўляецца часткай сеткі CNCM, якой апякуецца міністэрства культуры Францыі. GMEA прымае ансамблі і музыкантаў для рэпетыцый, даследаванняў, эксперыментаў і запісаў. Цэнтр сучаснага мастацтва Lait (Laboratoire Artistique International du Tarn / Мастацкая міжнародная лабараторыя Тарна) з'яўляецца месцам для правядзення даследаванняў, прысвечаных сучаснаму мастацтву, таксама тут ладзяцца выставы, якія закранаюць палітычнае вымярэнне мастацтва і вылучаюцца міждысцыплінарным падыходам, звязаным, у прыватнасці, з гукавой і акустычнай дзейнасцю і мясцовай культурай.
Спецыфіка рэзідэнцыі — у аб'яднанні рэсурсаў і асаблівасцяў Цэнтраў з тым, каб прапанаваць запрошанаму артысту найлепшыя ўмовы размяшчэння і вытворчасці, а таксама заахвоціць дзейнасць саміх мастакоў, працоўную каманду Цэнтраў і публіку. Рэзідэнцыя будзе ўтрымліваць навукова-вытворчую сесію ў GMEA. Абраны аўтар павінен уключыць гукавы / акустычны матэрыял у свае творы, каб потым прадэманстраваць іх у прасторы арт-цэнтра Lait (выставачная плошча ў 150 м^2 падзелена на тры залы).
Рэзідэнцыя пачнецца ў GMEA (студыі і рэпетыцыйны пакой), а потым перасунецца ў Lait.
Рэзідэнцыя забяспечвае:

- кватэру і працоўную прастору;
- у залежнасці ад патрабаванняў праекта будзе магчымая матэрыяльна-тэхнічная дапамога з боку каманд GMEA і Lait. Доступ да працоўных месцаў (студыя, майстэрня) будзе арганізаваны тэхнічным кіраўніком Lait і гукарэжысёрам GMEA;
- ганарар1500 еўра з улікам усіх падаткаў;
- сутачныя 500 еўра;
- вытворчыя расходы ў памеры 1500 еўра з улікам усіх падаткаў;
- кошт двух квіткоў у абодва канцы ад месца жыхарства мастака (да 800 еўра з улікам усіх падаткаў).

Умовы ўдзелу

Рэзідэнцыя адкрытая для ўсіх прафесійных аўтараў, старэйшых за 18 гадоў, што жывуць у Еўропе.



1.



2.

Пакет заяўкі павінен утрымліваць:
• запоўненую анкету;
• рэзюмэ;
• партфоліа з выкладзеным мастацкім падыходам — пажадана ў фармаце pdf для тэксту і mp3-файлаў для гуку;
• заяву аб намерах (2000 знакаў на французскай ці англійскай мовах), што тлумачыць асноўную канцэпцыю арт-праекта, які будзе распрацоўвацца і дэманстравацца падчас рэзідэнцыі.

Заява павінна быць адпраўлена ў лічбавым фармаце на адрас Residence.gmea.lait@gmail.com пад назвай «Камбінаваная заяўка на пражыванне» ў выглядзе аднаго pdf-дакумента аб'ёмам менш за 5 Мб. Для дакументаў памерам больш за 5 Мб — са спасылкай на спампоўку праз файлаабменнікі (We transfer, Yous send it і інш.)

Дэдлайн

31 сакавіка 2020 года.

РЭЗІДЭНЦЫЯ Ў LEVELD KUNSTNARTUN (ХАЛІНГДАЛ, НАРВЕГІЯ)

Leveld Kunstnartun прапаноўвае праграму рэзідэнтуры для прафесійных мастакоў, работнікаў культуры, куратараў і крытыкаў.

Працягласць рэзідэнцыі складае 1–3 месяцы, заяўкі прымаюцца на 2021 год.

Знаходжанне бясплатнае, аднак удзельнікам прапаноўваюць прадставіць уласны праект ці звязаныя з ім тэмы на адкрытым студыйным дні / выставе / чытанні / канцэрце ці ў якой-небудзь іншай форме падчас рэзідэнцыі. Жытло, электрычнасць, ацяпленне і інтэрнэт забяспечаны Kunstnartun. Усе астатнія выдаткі аплачваюцца рэзідэнтамі.

Левелд — невялікая вёска ў муніцыпалітэце Ал у Халінгдале, на паўдарозе паміж Осла і Бергенам у паўднёвай частцы Нарвегіі. Гэта горная вёска з асаблівым ландшафтам і архітэктурай. У Левелдзе жывуць каля 300 чалавек, ёсць пачатковая школа, дзіцячы садок і толькі адна крама, але аўтобус тры разы на дзень ходзіць да цэнтра горада Ал, дзе месцяцца крамы, паштовыя службы, дом культуры, музеі і галерэі.

Арт-цэнтр Левелда складаецца з двух дамоў: Дома настаўніка і Катэджа Астрыд. Дом настаўніка — адрэстаўраваны двухпавярховы будынак 1950-х з дзвюма спальнямі і чатырма ложкамі. Тут ёсць цалкам абсталяваныя кухня, гасцёўня і сталовая, два ванныя пакоі з пральнай машынай і сушылкай. У сутарэнні маецца гараж, які можна выкарыстоўваць як майстэрню (але ён без ацяплення). Звычайна ў доме жывуць два мастакі, аднак ён падыходзіць і для сямейнага пражывання ці для невялікіх калектываў, што працуюць над групавымі праектамі. Катэдж Астрыд невялікі, з адной спальняй, ванным пакоем і сумешчанай кухняй-гасцёўняй. Катэдж падыходзіць для аднаго мастака альбо пары.

У арт-цэнтры Левелда маюцца і тры студыі. У студыі меншага памеру (плошчай 10 м^2) ёсць ткацкі станок і прылады для працы з тэкстылем. У шматфункцыянальным будынку «Laven» («пуня») месцяцца дзве студыі (25 і 50 м^2) з вялікімі вокнамі і высокімі столямі. Для натхнення і напісання музыкі, напрыклад, рэзідэнты могуць выкарыстоўваць стары лофт нарвежскага пісьменніка Енса Б'ёрнеба.

Дадатковыя пытанні можна накіраваць па адрасе leveld.kunstnartun@gmail.com.

Падача заяўкі анлайн па спасылцы leveldkunstnartun.no/apply.

Дэдлайн

1 красавіка 2020 года.

1–2. У рэзідэнцыі Leveld Kunstnartun. *Фота з сайта leveldkunstnartun.no.*



Фота Сяргея Ждановіча.

Галіна Раманава.
Маляваць кожны дзень, лёгкае невыпадковае

МАСТАЧКА, АПАНТАНАЯ ВЫКЛАДЧЫЦА ГЛЕБАЎКІ ЛЕГЕНДАРНЫХ 1990-Х, ГАЛІНА РАМАНАВА Ў 2018 ГОДЗЕ АТРЫМАЛА НАЦЫЯНАЛЬНУЮ ПРЭМІЮ — РАПТОЎНА ДЛЯ ТЫХ, ХТО НЕ Ў ТЭМЕ, ЯК МАСТАК-ПАСТАНОЎШЧЫК У НАМІНАЦЫІ «ЛЕПШЫ ФІЛЬМ У АНІМАЦЫЙНАЙ ФОРМЕ». ГЭТА БЫЎ «ВАЎЧЫШКА», АЛЕ РАМАН ГАЛІНЫ З МУЛЬТЫПЛІКАЦЫЯЙ РАСПАЧАЎСЯ РАНЕЙ.

Мастак уключаецца ў сістэму мыслення рэжысёра

На свой першы анімацыйны праект я патрапіла нечакана і са спазненнем: сяброўка, якая працавала ў гульнявым кіно на студыі «Беларусьфільм», распавяла пра рэжысёра, які шукае мастака. Я не ведала рэжысёра, не марыла пра анімацыю. У мяне ўсё было добра — мастацкая школа, вучні, майстэрня. Слухала яе і думала: пры чым тут я?

Адыграла сваю ролю выпадковая рэпліка: «Яму патрэбны мастак іранічны». Ну а далей усё развівалася імкліва: знаёмства з Ігарам Волчакам, які сваім абаяннем шматграннай асобы, ды яшчэ з гумарам, скарыў з першай гутаркі; задавальненне ад маёй вучаніцы, што ўжо працавала ў здымачнай групе; і мае эскізы, якія аказаліся неардынарным рашэннем. Якраз незадоўга да таго, працуючы з дзецьмі, падумала: як бы гэта самой маляваць кожны дзень? Вось ужо бойся сваіх жаданняў! У нашым першым фільме «Ронда-капрычыёза» (2014) мне давялося маляваць цэлымі днямі і без выхадных — праект быў «падпаленым». Было нервова і не без канфліктаў, але цяпер успамінаю вялікае, велізарнае задавальненне, калі прыдумляла нешта новае і чула ад хлопцаў-камп'ютаршчыкаў падганяльнае: «О, які свежы матэрыял!» Так нараджаўся гэты фільм — у каманднай, ненармаванай, складанай абстаноўцы, калі ў цябе з рук забіраюць яшчэ не здзейсненае і «не такое», аддаюць у працу і — о цуд! — твае героі пачынаюць рухацца і жыць сваім жыццём.

«Ронда-капрычыёза» можна назваць паспяховым: ён атрымаў некалькі прызоў на нацыянальных і міжнародных фестывалях. Адной з самых прыемных адзнак стаў паказ фільма ў праграме «Лепшая анімацыя свету» на фестывалі ў Хірасіме (Японія, 2014). За час працы на кінастудыі мне давялося бачыць шмат анімацыйных стужак розных школ, у тым ліку і самых наватарскіх, фестывальных. Мяркую, у нашым фільме аўтарытэтнае японскае



1.

У анімацыі ўсё павінна быць жывое

Спецыфіка працы мастака ў анімацыі ў тым, што гэта як быццам паралельная гісторыя. Самы цікавы перыяд для мяне — падрыхтоўчы, у пачатку фільма. Калі яшчэ няма групы, толькі мастак і рэжысёр. У гэты час — калі робяцца стылістычныя эскізы і персанажы, вырашаецца, якім матэрыялам маляваць, — Ігар Віктаравіч амаль не абмяжоўваў. Усе тры нашы фільмы зроблены ў абсалютна розных графічных тэхніках.

Важна сябе настроіць, што створаныя табой персанажы і фоны будуць у руху. А статычны малюначак, табой задуманы, часта страчвае выверанную фармальную кампазіцыю. І ты перажываеш, вядома, твой унутраны Эйзенштэйн незадаволены. Я асабіста разумею, што траекторыя руху — гэта таксама кампазіцыя, але гэта ўжо не ў маёй уладзе, бо заданне аніматарам дае рэжысёр.

І перад гэтым ты ўжо нейкі час не выключаны: пра што б ні думаў, што б ні бачыў, днём і ноччу ў тваёй галаве ідзе праца. Патрэбна «назапасіць» карцінкі, якія натхняюць, у тэлефоне, яны могуць быць зусім з іншай оперы,



2.



3.

журы ацаніла ў тым ліку «ручную працу»: у нас не было ніякіх камп'ютарных «залівак» і эфектаў, хоць апрацоўка шматслойнага малюнка была вельмі складанай. І гэта яшчэ адзін рэверанс хлопцам з камп'ютарнага цэха, сапраўдным фанатам сваёй справы. Фільм наш мы, тыя, хто над ім працаваў, палюбілі. І гледачы таксама прымаюць яго — за гэтым я назіраю ўжо некалькі гадоў.

Кажу тут толькі пра выяўленчы бок, пра тое, за што ў адказе мастак-пастаноўшчык. Галоўны чалавек у праекце, безумоўна, рэжысёр. Гэта чалавек-аркестр, які можа сабраць разам малюнак і гук, які знаходзіць і звязвае ўсіх, хто ажыццяўляе яго задуму. У «Ронда-капрычыёза» Ігар Волчак — аўтар яшчэ і выдатных музычных тэм.

Пазней мы зрабілі дзве сумесныя анімацыйныя стужкі: «Дурная пані і разумны пан» (2015) і «Ваўчышка» (2018). Пагаджаючыся на новы праект, я спачатку вельмі хацела выкарыстоўваць дасягненні папярэдніх работ. Маю на ўвазе тэхналогію апрацоўкі малюнка. Але Ігар Віктаравіч далікатна прапаноўваў мне паспрабаваць новы матэрыял. Напрыклад, у пачатку работы над другім фільмам паказаў мне сцёрты — да трох валасін — пэндзлік і кажа: «А можа, гэтым паспрабуеце?» У выніку фільм быў намаляваны чорнай тушшу, жывымі рванымі лініямі. А «Ваўчышка» нараджаўся ў «вугальнай шахце», як казаў Ігар Віктаравіч. Дакладней, я малявала «чорным соусам», а каляровыя часткі фільма — пастэллю, якую да таго не разумела і не любіла. Так, гэта адмысловая задача — знайсці кантакт з матэрыялам.

Яшчэ пра адзін аспект працы ў анімацыі, непраграмны. Калі стомішся да вечара ці дзень склаўся не такі, адводзіш душу, малюючы герояў у якой-небудзь смешнай або крамольнай сітуацыі. Некалькі разоў гэтым маім вольнасцям давялося-такі трапіць у фільм. Так, у «Ваўчышку» каўбаса вісіць на цвічку, на сцяне — такое вось хуліганства. Пра кінастудыю магу шмат расказваць. Цяжка было, але тых, з кім давялося працаваць, шчыра люблю.



4.

але нешта табе падказваюць, нейкі ход, стан ці каларыт. А калі пачынаеш маляваць, ты ўжо нікуды не глядзіш, усё ў тваёй галаве. Невымоўнае задавальненне — прыдумляць цэлы свет.

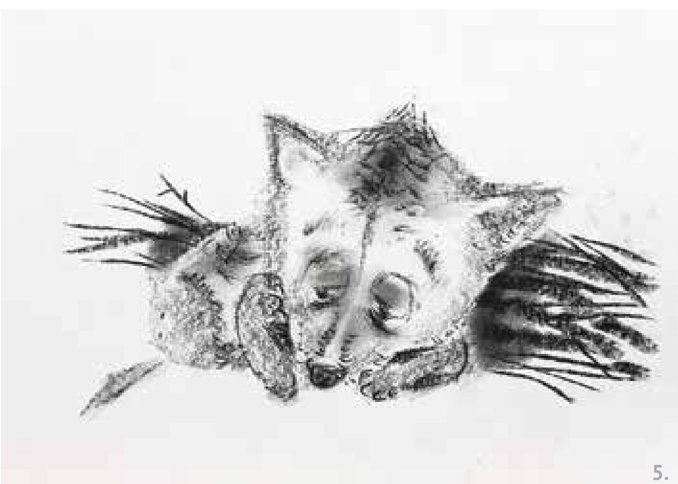
Другое — гэта гумар, якім мне хочацца кожны вобраз узнагародзіць. Без яго не ўяўляю анімацыю. Без яго не зрабіць вобраз жывым ці крамольным, пра сур'ёзнае без гумару таксама не скажаш! У сваіх станковых работах пра гэта я зусім не думаю і лічу недарэчным.

Усе тры фільмы, над якімі мне давялося працаваць, зроблены ў тэхналогіі камп'ютарнай перакладкі. Не буду, калі можна, казаць пра 3D-анімацыю і маё да яе стаўленне. Але трохі распавяду, чым перакладка адрозніваецца

ад маляванага кіно, якое ўсе мы любім. Дык вось, перакладка дазваляе «парэзаць на кавалачкі» і рухаць у камп'ютарнай праграме аўтарскі малюнак, з усімі яго нюансамі і рыскамі.
У класічнай перакладцы здымае на спецыяльным станку пад камерай гуру анімацыі Юрый Нарштэйн. На некалькіх пластах шкла выкладваюцца дэкарацыі і персанажы, узнікае глыбіня і складанасць прасторы. Вобразы прапрацоўваюцца і рэжуцца на часткі, нейкія — на мноства дробных дэталяў. Напрыклад, лапка з васьмі частак, маленечкія вочкі і раток... Па аповедах ведаю, як складана ўсё гэта мацаваць і не страціць. Аднак затое цудоўныя малюнкі Франчэскі Ярбусавай захавалі ўсю прыгажосць і мастацкасць. Камп'ютарная перакладка спрасціла тэхналагічны працэс, на шчасце ці на жаль. Лічбавыя эфекты замест вазеліну, змякчаючы планы, часам таксама спраўляюцца з задачай глыбіні кадра. Але мы намагаліся туманы і цені зрабіць ручнымі фактурамі — гэтак больш жыцця.

Пружаны: вярнуцца да дзіцячай душы немагчыма

Маё дзяцінства прайшло ў Пружанах, да 14 гадоў. Потым я з'ехала ў Мінск, паступіла ў мастацкую вучэльню. Школу я не вельмі любіла, хоць была выдатніцай. Яна была для мяне беспаветранай прасторай. Тады ў Пружанах не было ні студыі, ні мастацкай школы, дзе можна было б вучыцца выяўленчаму мастацтву. Прыязджалі настаўнікі (раней такое практыкавалася) са школы-інтэрната імя Ахрэмчыка з Мінска, мяне адабралі, але ў той год памёр мой бацька і мама мяне не адпусціла. У вучэльню, у Глебаўку, я патрапіла, як кажуць, быццам рыба ў сваю ваду. Шчаслівыя гады!
Але цяпер пра Пружаны: некалькі гадоў ездзіла дапамагаць маме, а сяброў ужо амаль не было. Сяброўкі з'ехалі: адна ў Маскву, іншая на Поўнач, а ў


5.

Пружанах заставалася строгая мама і «што людзі скажуць». Пра які жывапіс можна было думаць? Толькі лічаныя разы я брала з сабой фарбы!
Паўтара года таму мы забралі маму ў Мінск, і вось гэтым летам я наведала пустую кватэру і пабачылася з сяброўкай, якая прыехала ў адпачынак. У гэты час — так супала — у Пружанах была яшчэ адна мая сяброўка — мастачка Ніна Чураба з Гродна. Яна ўдзельнічала ў пленэры імя Станіслава Жукоўскага, аднаго з маіх любімых жывапісцаў. А пленэр праходзіць ужо ў пяты раз! Так мне давялося пазнаёміцца з яго арганізатарамі Святланай і Іосіфам Машкаламі. Яны купілі цудоўны стары дом, прама насупраць нашага, зрабілі там галерэю і ствараюць цёплае, творчае асяроддзе, запрашаючы жывапісцаў з бліжэйшых месцаў Беларусі, а таксама з Масквы і з Пецярбурга. Цяпер ужо сабраная нядрэнная калекцыя карцін. Праўда, раённыя ўлады пакуль ніяк іх не падтрымліваюць, і гэта шкада.
Пазнаёміліся мы і з дырэктарам музея «Пружанскі палацык» Юрыем Зялевічам і яго жонкай Аленай, журналісткай мясцовай газеты. Дзякуючы гэтым цудоўным людзям мне ўдалося адчуць і пранікнуцца прыгажосцю краю майго дзяцінства. Мяне папрасілі правесці творчую сустрэчу з паказам анімацыйных фільмаў, якая прайшла ў дзівоснай атмасферы, з экранам на фоне заходняга неба. Нарэшце пачало ажыццяўляцца маё даўняе жаданне — падзяліцца з землякамі тым, што ўдалося зрабіць.
Мы шмат падарожнічалі па наваколлі, паглядзелі разбураныя сядзібы мясцовай шляхты, якой было нямала. Гэта сумна і незвычайна прыгожа нават у руінах. Але самае моцнае і нават трагічнае ўражанне было ад наведвання дома маіх бабулі і дзядулі. Дом даўно не наш, гаспадары там таксама не жывуць. А ў двары вырасла высачэзная дзядулева елка з вялізнымі лапамі галін... І жывыя адрынкі дзядулевы, грушы, нават бабуліны клубніцы на тым самым месцы. Так прыгожа было і так балюча...
Цяпер, пасля паездкі, каларыты, адкрытыя зноўку, не даюць мне спакою. Спадзяюся, у бліжэйшы час новая тэма з'явіцца ў маіх карцінах.
З вышыні цяперашняга вопыту ты бачыш гэтыя месцы, бачыш у цэлым кампазіцыю твайго жыцця. Вобразы дзяцінства заўсёды ўзнікалі, яны важныя і сілкуюць цябе. Аднак ты не знойдзеш іх там, калі вернешся. Ты ж вернешся на магілы продкаў, там ужо больш болю, чым іншых пачуццяў, патрэбных для жыцця. Таму ні пра якое вяртанне гаворкі быць не можа — гэта толькі ідэальнае ўяўленне, што можна вярнуцца, каб рэалізаваць тое, чым ты напоўнены. У большай ступені гэта ідэя вяртання тваёй дзіцячай душы ў свет, які там быў, але цяпер, у рэальнасці, яго ўжо няма! Як няма і зацікаўленага асяроддзя, моладзі, якая б ведала, што тут адбываецца нешта важнае.

У вучобе павінен быў памерці дылетант і нарадзіцца мастак

Напэўна, я магла б сказаць, што настаўнікамі ў маім жыцці былі ўсе — я маю на ўвазе педагогаў, саму атмасферу вучэльні. Па-чалавечы гэта былі вельмі добрыя людзі, і яны сталі значнымі для мяне. І сапраўды людзі мастацтва, хоць, можа быць, не сталі выбітнымі мастакамі. Асноўная вучоба


6.

была ўжо ў інстытуце, на кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Гаўрыла Вашчанка, загадчык кафедры, падтрымліваў мяне літаральна як бацька.
Гэта было пакаленне выдатных мастакоў, з вялікім жыццёвым вопытам, вялікай чалавечай высакароднасцю. Светлая ім памяць! Галоўным сваім настаўнікам лічу Уладзіміра Стальмашонка, які быў нашым куратарам чатыры гады. Яго метад выкладання вельмі адрозніваўся ад акадэмічнага. У першыя ж дні другога курса ён прыйшоў да нас са словамі: «Я буду вам перашкаджаць!» Мы рабілі вельмі шмат накідаў, потым, разбіраючы іх, Уладзімір Іванавіч вучыў нас думаць, развіваў творчае мысленне і насамрэч даў нам моцны старт.
І, вядома, Алег Хадыка — гэта асобная тэма. Думаю, сёння студэнтам не хапае такога чалавека — з яго глыбокай адукаванасцю ва ўсіх сферах, патрэбных мастаку. Можа быць, яго сістэма была для кагосьці складанай, але калі адны паспявалі засвоіць яе адразу, то другія працягвалі працаваць, ісці дарогай даследаванняў яшчэ доўгія гады. Нам трэба было памерці дылетантамі і нарадзіцца мастакамі. А гэта балючы працэс.

Пасля інстытута я вярнулася ў Глебаўку ў якасці педагога. У вучэльні 1980–90-х былі ідэальныя атмасфера для творчасці і аднасіны паміж выкладчыкамі і студэнтамі. Мае педагогі сталі калегамі. Нават калі ўзнікалі спрэчкі ў настаўніцкай або на праглядах, усе па-добраму адно да аднаго ставіліся. Тады ў вучылішчы выкладалі Ігар Цішын, Наташа Залозная, Ала Блізнюк, таксама вучні Хадыкі. Мне было цікава, якія задачы яны ставілі вучням. Гэта была новая школа, мы адно аднаго разумелі і сябравалі. Вучэльня тады проста кіпела, студэнты і мы заставаліся пасля заняткаў, рыхтавалі нейкія выставы, акцыі, спектаклі. Цяпер, успамінаючы тыя гады, многія сыходзяцца ў меркаванні, што гэта быў залаты час.

Не навязваць, а падладзіцца

Падказаць вучням магчымы шлях развіцця, дапамагчы ўсвядоміць неўсвядомленае, падзяліцца формуламі, якія забяспечаць падмурак, – гэта непарушны каркас, ад яго можна сыходзіць і вяртацца. Прафесійная база, што дапаможа не кідацца ў бакі, а эксперыментаваць. Праца ў мастацкай школе раскрыла для мяне вельмі важныя рэчы. Перадусім ні ў якім разе не прыніжаць асобу дзіцяці, занятага мастацкай творчасцю. Ніякіх кепскіх адзнак за вынік, толькі заахвочванне. Заўсёды знойдуцца словы і метады ў добрага педагога, каб падтрымаць вучня, каб крылцы падраслі. Гэта ні з чым не параўнальнае пачуццё, калі кажаш «малайчына!» аднаму, другому, трэцяму і бачыш, як гэта працуе на ўвесь калектыў дзяцей. Як кожны імкнецца дасягнуць вяршыні. І агульны вынік неверагодны! Прычым дзеці захоўваюць свае непадобнасці! Гэта цалкам шчаслівыя моманты.

ТВОР НЕ МУСІЦЬ УТРЫМЛІВАЦЬ У САБЕ НАМЕРЫ. КАМУСЬЦІ ДАГАДЗІЦЬ ЦІ СПАДАБАЦЦА — ГЭТА НЕ ПРА МАСТАЦТВА.



7.

Дзеці ў мастацкай школе занадта малыя, каб засвоіць твае веды раз і назаўжды. А потым яны, як правіла, трапляюць да іншых педагогаў і часта ад дасягненняў не застаецца і следу. Так вучышся шанаваць «тут і цяпер», калі атрымліваецца і ёсць кантакт вучня і настаўніка. Узнікае такі неверагодны ўздым, які і фіксуецца ў памяці, застаецца ў табе. Спадзяюся, гэта ёсць і ў маіх калег. Такі вось сэнс працы настаўніка. Яшчэ я часта лаўлю сябе на тым, што ўяўляю паспяховую будучыню дзіцяці. І як можна дазваляць сабе паблажлівасць або дэспатычнасць, калі справа толькі ва ўзросце, у часе?

Прыгадаўся эпізод. Я вяла ўрок па гісторыі мастацтва, тэма – жывапіс Англіі, XVIII стагоддзе. І адна дзяўчынка пытаецца: «Скажыце, а цяпер можна купіць Рэйнальдса?» «Ведаеш, – кажу, – вось вырасцеш, станеш паспяховай, адукаванай бізнэс-лэдзі і аднойчы скажаш мужу: "Дарагі, а ці не купіць нам Рэйнальдса?"» Трэба было бачыць гэтую дзяўчынку – выраўнялася спінка, выправа стала проста царская, у паглядзе з'явілася такая годнасць!

Цікава, як пасля прыходу да гэтага разумення і шчасця жыццё падае новы паварот падзей. Улетку 2013 года ў школьны адпачынак выпадак прывёў мяне на кінастудыю.

Лепшае атрымліваецца гуляючы, але не выпадкова

Пра самае галоўнае распавесці складана... Калі ў двух словах, то, напэўна, колер як патрэба. Я ўвесь час пра яго думаю. Ён як музыка ў маёй галаве, днём і ноччу. Па сутнасці, я – абстракцыяністка: пляма здольная ўтрымліваць такую колькасць інфармацыі, штоператвараць яе ў форму часам здаецца празмерным. Да працэсу працы заўсёды стаўлюся як да эксперыменту, і я не ўпэўненая, што ў мяне ў выніку атрымаецца... Люблю рабіць невялікія работы на безадказным матэрыяле – паперы, кардоне. Люблю фарбы, якія сохнуць хутка: іх можна тут жа перакрыць, зрабіць складаныя пласты або адвесці ў іншы каларыт. Самае лепшае для мяне тое, што атрымліваецца выпадкова, гуляючы, раптам. Потым адсунешся і бачыш: выпадковае не выпадкова – там закладзена тое, што перажываеш.

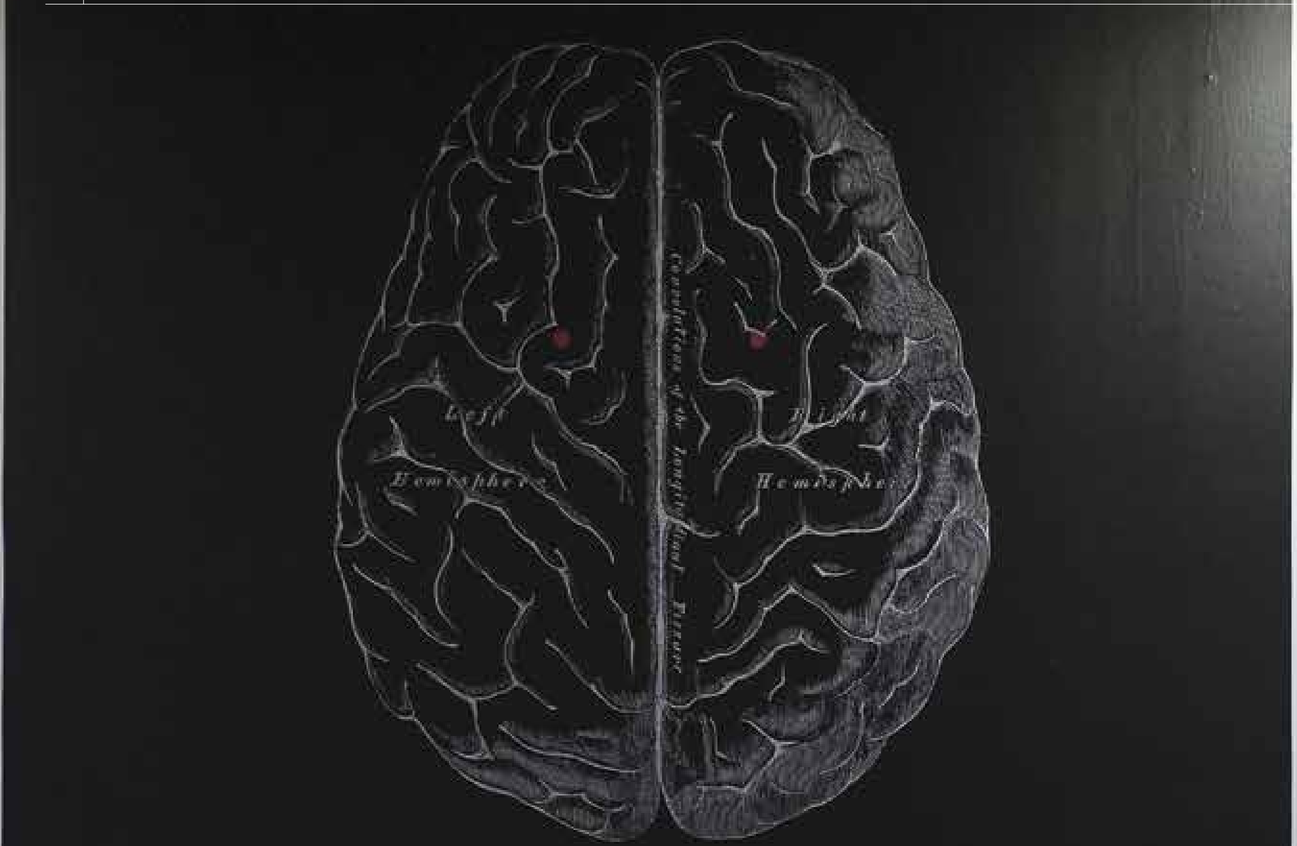
Раней свае абстрактныя працы я называла шыфроўкамі, цяпер, напэўна, гэтак жа незразумела выказваю думкі.

Я прафесіянал, але думаць праектамі – гэта не маё. Я не нашу свае працы ў галерэі. І амаль не паказваю ў інтэрнэце. Спадзяюся, гэта часовае самаадчуванне, і яно выправіцца. Вельмі люблю многіх сваіх калег і сяброў-мастакоў, але яны ж свае працы паказваюць свету. Добра, што не ўсе мастакі такія падпольшчыкі!


8.


9.

1. Вецер з мора. Тэмпера, папера. 2016.
2. Ніда. Тэмпера, папера. 2016.
3. Асоба. Змешаная тэхніка, папера. 2002.
4. Шпацыр. Змешаная тэхніка, папера. 2002.
5–8. Эскізы і кадр з мультфільма «Ваўчышка». 2018.
9. Кадр з мультфільма «Дурная пані і разумны пан». 2015.



У 2013 годзе выйшла кніга, вынiковае «калектыўнае міждысцыплінарнае даследаванне сучаснага беларускага мастацтва першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя (звязанага перш за ўсё з Мінскам)» — «Радыус нуля. Анталогія арт-нулявых. Мінск. 2000—2010» (куратары: мастак Руслан Вашкевіч, мастацтвазнаўца Аксана Жгіроўская і філосафка Вольга Шпарага). Разам з выданнем была зладжаная выстава ў прасторы былога цэха завода «Гарызонт». Гэта была спроба адрэфлексаваць і выбудаваць траекторыі развіцця беларускага мастацтва і крытыкі нулявых, зірнуць на дзесяцігоддзе з пункту гледжання важных падзей.

Праз 10 гадоў мы вырашылі зрабіць серыю гутарак з прадстаўнікамі і прадстаўніцамі айчыннай і міжнароднай прафесійнай арт-супольнасці, дзяржаўных і незалежных інстытуцый пра беларускае сучаснае мастацтва 2010-х. Як змянялася сітуацыя, што на гэтыя змены паўплывала, якія тэндэнцыі праявіліся, што паўстала і ці паўстала на паверхні беларускага культурнага ландшафту? Ці замацаваліся новыя ініцыятывы, якія праекты завяршыліся або вычарпалі сябе? Якія з’явіліся альтэрнатыўныя прасторы і дыскурсы і, у рэшце рэшт, як ідуць справы з інфраструктурай сучаснага мастацтва?

У пошуку пункту **зборкі**

Вольга Рыбчынская

1. Выстава Максіма Сарычава «Сляпая зона» ў галерэі «ЦЭХ». 2017.
2. Выстава «Утопія. Месца, якога няма» ў галерэі «Сталоўка XYZ». 2018.
3. Фрагмент экспазіцыі «ZBOR In Progress». 2018.

1.

Мая суразмоўца **Валянціна Кісялёва** — сузаснавальніца і дырэктарка галерэі сучаснага мастацтва «Ў».

Паводле самавызначэння гэта «актыўная арт-пляцоўка для прэзентацыі актуальнага беларускага і сусветнага мастацтва». Яе адкрыццё адбылося ў 2009-м, і за кароткі тэрмін «Ў» стала не толькі галоўнай выставачнай прасторай у сектары недзяржаўных інстытуцый мастацтва, але і месцам эксперыментаў, сустрэч і дыскусій. Яна ўтрымлівае складаны баланс паміж камерцыйнай галерэяй і цэнтрам сучаснага мастацтва, а ў сваёй перспектыве імкнецца стаць менавіта паўнавартасным другім. Аналагаў і істотнай канкурэнцыі ў Мінску ў яе пакуль няма.

СУЧАСНАЕ МАСТАЦТВА Ў КАНТЭКСЦЕ ІНСТЫТУЦЫІ. БЕЛАРУСКІ КЕЙС

Відавочна, што арт-інстытуцыя з'яўляецца не толькі асновай працы сістэмы сучаснага мастацтва, але і ўмовай яе існавання. Дзяржаўныя музеі, прыватныя галерэі, цэнтры сучаснага мастацтва забяспечваюць працэс узаемадачыненняў мастацтва з аўдыторыяй, ствараюць магчымасць такіх інтэракцый. Акрамя таго, інстытуцыі забяспечваюць як уласна развіццё сучаснага арту, так і фармулююць, фармуюць, фіксуюць спосабы яго камунікацыі, у тым ліку мову. Што можна сказаць пра інстытуцыянальны ландшафт Мінска? Ці змяніўся ён? Якія ініцыятывы гэтаму спрыялі?

— Ты згадала праект «Радыус нуля». Калі Руслан Вашкевіч прыйшоў з ім у галерэю, мы прынялі тады рашэнне, і мне яно здаецца і цяпер вельмі правільным, — адхіліцца ад куратарства. У тым сэнсе, што нам была важная праява ініцыятывы прадстаўнікамі арт-супольнасці.

Тым не менш галерэя стала той пляцоўкай, на якой адбыўся шэраг сустрэч і дыскусій, што адзначылі старт даследчай дзейнасці праекта «Радыус нуля». Акрамя таго, тады выявіліся фактычныя сувязі і стасункі ўнутры арт-поля, агенты якога аддавалі перавагу розным трактоўкам сучаснага беларускага мастацтва, у тым ліку і мове яго інтэрпрэтацый.

— Так. Пляцоўка галерэі была такой і такой жа з'яўляецца і сёння. Нягледзячы на тое, што галерэя зарэгістраваная як камерцыйная арганізацыя і прыватныя асобы стаяць у аснове яе стварэння. Тым не менш мы нацэленыя на тое, каб быць пляцоўкай узаемадзеяння агентаў беларускага арт-поля. Мы заўсёды падтрымлівалі і падтрымліваем важныя ініцыятывы мастацкага асяроддзя. Так, адгукнуўшыся на ідэю таго ж Руслана Вашкевіча правесці «Беларускі павільён 53 Венецыянскага біенале ў Мінску» (3–6 чэрвеня 2009, «Белэкспа»), галерэя ўдзельнічала ў пошуку куратара, арганізацыі выставы і суправаджальных мерапрыемстваў, дзялілася працоўнымі кантактамі, рэсурсамі і г.д. Праект «Радыус нуля» на заводзе «Гарызонт», акрамя сваёй асноўнай задачы, фактычна задаў новы модны тон, калі частка супольнасці ўсвядоміла, што можна выкарыстоўваць альтэрнатыўныя прасторы, а не толькі класічныя выставачныя.

Хто сёння змог бы ўзяць на сябе ініцыятыву і адказнасць ацаніць, паглядзець і асэнсаваць 2010-я? Сапраўды, вельмі важна ўсведамляць тое, што адбылося за 10 гадоў. Такое разуменне павінна быць патрэбай саміх актараў арт-поля. Мы гатовыя стаць партнёрамі такога праекта, але крута, калі гэты запыт будзе сфармуляваны самім асяроддзем. Тым больш ёсць новыя гульцы і ў інстытуцыянальным полі. Мне здаецца, калі толькі мы як інстытуцыя будзем ініцыяваць такія працэсы, то могуць узнікаць абвінавачванні ў неаб'ектыўнасці.

Зразумела, такія даследчыя і аналітычныя праекты, якія падводзяць нейкія вынікі, вельмі патрэбныя. Але што значыць падвесці вынікі? Напэўна, гэта таксама ўвесці, вынайсці або запазычыць мову для такога аналізу, паспрабаваць зрабіць яе калі не ўніверсальнай, дык прынамсі агульнай і актуальнай для ўсіх удзельнікаў арт-працэсу?

— Я б паставіла пытанне пра тое, ці камунікуем мы наогул? Цяпер не магу ўспомніць яркіх дыскусій апошняга часу, хіба толькі ў сацыяльных сетках. На мой погляд, яны павінны быць пастаяннымі. Сёння складваецца ўражанне хаатычнасці, разавасці, непаслядоўнасці ў выбудоўванні і ўкараненні новых дыскурсаў. Зноў узнікае пытанне адказнасці за ідэнтыфікацыю такіх актыўнасцей. Зноў жа, я мяркую, гэта мусіць быць патрэба прафесіяналаў, а не толькі задача інстытуцыі, існаванне якой ва ўмовах Беларусі хутчэй невераголная з'ява і ўнікальная магчымасць для прафесійнага развіцця ўдзельнікаў культурнага працэсу.

Ты кажаш фактычна пра рэжым выжывання сёння, актуальны практычна для ўсіх гульцоў у гэтым полі?

— Так. Напрыклад, за гэтыя 10 гадоў дзве вельмі моцныя інстытуцыі былі адкрытыя, разгарнулі сваю дзейнасць, але вымушаныя былі яе спыніць: «ЦЭХ» і галерэя «Сталоўка XYZ». У Беларусі даволі агрэсіўнае асяроддзе выжывання, з розных прычын, у тым ліку — з-за фінансавага складніка.

Тады атрымліваецца, што такія ініцыятывы-інстытуцыі могуць існаваць часцяком у фармаце тэмпаральных, часовых праектаў. Бо чаму на арт-інстытуцыю ўскладаецца столькі надзей і адказнасцей? Яна, валодаючы нейкімі рэсурсамі, здольная выконваць свае функцыі: весці выставачную дзейнасць, падтрымліваць міжнародныя камунікацыі, развіваць лакальнае ўзаемадзеянне, працаваць з рознымі аўдыторыямі і, вядома, адсочваць, фармаваць, вывучаць архівы, акумуляваць веды і многае іншае. Аднак калі інстытуцыі, у тым ліку названыя табой, існуюць у кароткатэрміновым фармаце, тады шэраг функцый проста неажыццяўляльны.



2.

— На сённяшні момант у Мінску працуе не так шмат прастораў: галерэя «Ў», «Ок16», «Корпус», Палац мастацтва...

Заўважу, што ўсе пералічаныя — гэта прыватныя, недзяржаўныя пляцоўкі. Важна таксама разумець: аналізаваць і ацэньваць можна дзейнасць ініцыятыў, якія разгортваюцца ў часе і даюць стабільныя вынікі, тое, што ўбудоўваецца ў тэндэнцыі. Якія напрамкі былі ахопленыя галерэяй у гэтыя 10 гадоў і ці можна казаць пра запуск пэўных працэсаў?

— Гэта былі вельмі розныя праграмы: куратарская адукацыйная платформа, праграма па арт-менеджменце, дзіцячыя творчыя майстэрні. Некаторыя з іх рэалізоўваліся на пастаяннай аснове. Цяпер можна назіраць невялікае зніжэнне актыўнасцей, звязанае з пераездам. На дадзены момант мы рыхтуем запуск новых і перазагрузку паспяховых напрамкаў, у тым ліку серыю адукацыйных праграм у галіне сучаснага мастацтва для шырокай аўдыторыі.

БЕЛАРУСКАЕ СУЧАСНАЕ МАСТАЦТВА: МОЎНЫЯ СІСТЭМЫ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙ

Давай пагаворым пра вынікі дзесяцігоддзя праз перспектыву даследчыкаў і экспертнай супольнасці — знешняй, унутранай (тут пытанне «першаснасці», арыгінальнасці і паслядоўнасці меркаванняў і адкрытасці прафесійных супольнасцяў), — якія фармуюць мову беларускага сучаснага мастацтва. Бо, пагадзіся, сучаснае мастацтва не існуе па-за артыкуляцыйнымі палямі, іншымі словамі — па-за моўнымі сістэмамі інтэрпрэтацыі. Якая мова, рыторыка гаварэння пра беларускае мастацтва? Хто і як ставіць праблемы, зноў жа, якой мовай карыстаецца? Якія самі наратывы і фармат выказванняў? Ці ўбудоўвае крытыка сучаснае мастацтва ў куль-

турнае поле? Хто інвестуе ў крытыкаў: мастак, інстытуцыя або ўвогуле ніхто?

— Мастакі, крытыкі, інстытуцыі ў нас інвестуюць адно ў аднаго і самі ў сябе, і гэта замкнёнае кола! Што да мінулага дзесяцігоддзя, спрабуючы вызначыць ключавыя кропкі, важна пазначыць платформу Art Aktivist, якую ініцыяваў Сяргей Шабохін (мастак і куратар) і падтрымаў Сяргей Кірушчанка (мастак і куратар). Праект стартаваў вельмі крута, і здавалася, што вось яна, пляцоўка, дзе выпрацоўваецца гэтая мова даследчыкамі і экспертнай супольнасцю.

Ты кажаш пра спробу стварэння ўстойлівай пляцоўкі з магчымасцю адэкватнай сучаснай аналітыкі на пастаяннай аснове?

— Так, але праект быў спынены. Бо без сталага фінансавання ініцыятыва згасае і перарываецца. Праблема ў тым, што няма пастаяннага працэсу, увесь час узнікаюць прыпынкі. Амаль адначасова пачалася праца над праектам «KALEKTAR» — першая спроба зрабіць ацэнку вялізнага часавага адрэзка ў 40 гадоў. Гэта таксама была прыватная ініцыятыва. Так, можна казаць, што за гэтае дзесяцігоддзе ўзнікла новая платформа аналізу і архівавання беларускага сучаснага мастацтва, яго крытычнае асэнсаванне. У 2015-м даследчая платформа «KALEKTAR» запусціла два рэсурсы: энцыклапедыю беларускага мастацтва «INDEX» і збор эсэ пра мастацкія выказванні ў беларускім сучасным мастацтве «ZBOR», а ў 2018-м адбылася выстаўка «ZBOR In Progress». Платформа створаная, але працуе яна ў запаволеным рэжыме і з вялікімі прыпынкамі. Гэта зноў рэсурснасць: людзі, час, грошы... Займацца такога роду праектам вельмі складана. Аднак за дзесяцігоддзе гэта крок, вяха, як мінімум старт.



3.

Ці не здаецца табе, што ў кантэксце праекта «ZBOR In Progress» была спроба адрэфлексаваць апошнія 30-40 гадоў беларускага арту праз разметку і абазначэнне важных падзей: выстаў, даследаванняў, аж да канкрэтных твораў асобных мастакоў, якія паўплывалі, на думку экспертаў, на агульную карціну беларускага мастацтва гэтага перыяду?

— Менавіта так. Вызначылі і зафіксавалі пэўныя найважнейшыя кропкі. Але, зноў жа, неабходна рабіць тлумачэнне, што гэта праца не з'яўляецца паўнавартасным зрэзам, гэта ўсё ж фрагмент агульнай карціны. Пазіцыя арганізатараў праекта адкрытая, яны заклікаюць да любых прапаноў, каментароў ды іншых трактовак.

Чаму такога кшталту прапаноў не было? Гэта праблема асяроддзя, яго фрагментаванасці? Альбо адсутнасці нейкіх устояных унутры арт-супольнасці сувязяў, узаемаадносін? А можа, незразумелы заклік?

— «ZBOR» узнік як адказ на патрэбу пэўнай колькасці людзей у пошуку кропак апоры, адштурхнуўшыся ад якіх можна было б ісці далей. Чаму праект не папаўняецца іншымі гісторыямі, пунктамі гледжання? Я нават не ведаю, каму задаваць гэтае пытанне.

Добра. Тады ці можам мы казаць, што ў дадзеным праекце адбылася яшчэ адна спроба афармлення той мовы, якая заклікана адрэфлексаваць і артыкуляваць апошнія 30-40 гадоў беларускага мастацтва, а таксама ўбудоўваць само сучаснае мастацтва ў паліфанічнае культурнае поле? Прымаючы пад увагу, што такія спробы ўжо былі і мы казалі ў пачатку размовы, напрыклад, пра маштабны праект «Радыус нуля. Анталогія арт-нулявых». На што яшчэ можна абаперціся?

— Архівы галерэі «Шостая лінія». Магчыма, я кепска інфармаваная, але яны ў большай ступені візуальныя, сканцэнтраваныя хутчэй на фотадакументацыі, чым на рэфлексіі. Тым не менш у кантэксце праекта «ZBOR» акурат і адбылася спроба пачаць размову і зафіксаваць тое, што мы памятаем, з далучэннем спецыялістаў, якія змаглі многія падзеі артыкуляваць.

ТАКТЫКІ І СТРАТЭГІІ

Вернемся ў ключавыя праекты дзесяцігоддзя, якія калі не змянілі, дык сталі знакамі неабходнасці змен у беларускім мастацтве, — гэта анлайн-платформа «Art Aktivist». Ты зазначыла: на сённяшні дзень праект больш не развіваецца. Ці не думаеш ты, што, азнаменаваўшы сабой гэты жаданы зрух парадыгмаў, пераход з «партызанскіх практык» да «актыўнай стратэгіі», гэты праект таксама засведчыў негатоўнасць беларускага мастацтва, а таксама яго агентаў да такіх перамен? Іншымі словамі, у нейкі момант усе вымушаны былі адправіцца на пошук і вынаходніцтва іншых маршрутаў, больш мудрагелістых і складаных?

— Так, магчыма. У пэўным сэнсе, працягваючы ідэю арт-актывізму, працуе праект, які развіваюць Воля Сасноўская, Аляксей Барысёнак, Дзіна Жук і Мікалай Спясіўцаў «Працуй Больш! Адпачывай Больш!». Гэта вельмі крутая новая сучасная структура, што, аднак, не працуе на шырокую публіку. Гэта, калі можна так сказаць, прафесійная міжнародная тусоўка мастакоў, куратараў, крытыкаў, якая развіваецца, выкарыстоўваючы новыя формы камунікацыі і прэзентацыі. Значыць, сёння такога роду фарматы запатрабаваныя, такія дынамічныя платформы, дзе людзі сустракаюцца, знаёмяцца, адукоўваюцца, нешта вырабляюць сумесна. І калі ты не ўдзельнік гэтага працэсу, то ты практычна нічога не можаш пра гэта ведаць.

Калі ты не ў патоку, не частка падзеі ці тусоўкі, то яна для цябе нябачная?

— Напэўна, яна, гэтая ініцыятыва, і не можа існаваць у іншым фармаце.

Магчыма, у больш маштабным і адкрытым фармаце арт-актывізм пакуль тут нежыццяздольны?

— Як ні дзіўна, праект «Працуй Больш! Адпачывай Больш!» нагадвае мне «Беларускі клімат», які таксама асвойваў розныя культурныя прасторы. Дзейнасць «Працуй Больш! Адпачывай Больш!» адпавядае нейкаму агульнаму настрою сёння. А «Беларускі клімат» можна, у дадзеным выпадку, называць арт-актывістамі свайго часу.

Адзначу, што якраз «Беларускі клімат», іх акцыі і публічныя інтэрвенцыі фармавалі новы тып узаемадзеяння з публікай, гледачом як з часткай га-

радскога асяроддзя. І гэта ў часы канца 1980-х. У пачатку ж 10-х ужо нашага, XXI стагоддзя праект Сяргея Шабохіна «Art Aktivist» быў спробай вывесці гэтае ўзаемадзеянне на якасна іншы ўзровень публічнасці. Паказаць, што ёсць магчымасць і перспектывы новых сувязяў з іншымі аўдыторыямі, або іх сфармаваць. Таму і змена партызанства на арт-актывізм, хутчэй за ўсё, праект не да канца ўдалы, у выніку гэта стала стратэгіяй асобных тусовак, а не ўніверсальнай гісторыяй. У якім выпадку ў гэты працэс уступае інстытуцыя і ці ўступае наогул?

— Арт-інстытуцыя павінна ініцыяваць многія рэчы, падтрымліваць іх і развіваць, але ў рэальнасці ведаю, як гэта неверагодна складана ў беларускай сітуацыі. Аднак фактычна праз арганізацыю адукацыйных праграм, метадычна, шчыльна і паслядоўна мы якраз гэтым і займаемся.

Такім чынам, ці атрымліваецца больш актыўна інвеставаць у гэтае поле? Акрамя таго, разумець яго патэнцыял, моцныя і слабыя бакі.

— У Артура Клінава быў такі прыгожы і наглядны вобраз, як вымыванне культурнага пласта ў Беларусі: толькі ён назапашваецца – адбываецца шэраг падзей, якія спрыяюць яго размыванню. Сёння, напрыклад, ёсць адчуванне, што назапашаны ў гэтыя 10 гадоў культурны рэсурс злёгку размываецца. Адны з'ехалі, іншыя бачаць сваю будучыню ў асобных прасторавых катэгорыях. Здаецца, мы знаходзімся ў кропцы прыліваў і адліваў. У нас мора няма, але яно неяк віртуальна прысутнічае. У першай палове дзесяцігоддзя было больш патрэбы і ініцыятыў аб'ядноўвацца ў праектах, дыскусіях, абмеркаваннях. Было пачуцце адзінага поля, дзе ўсе гатовыя да актыўных узаемадзеянняў. Аднак апошнія некалькі год я назіраю разгрупоўку, як быццам няма пункту зборкі, агульнай ідэі. І я разумею, чаму так адбываецца: атрымаўшы пэўны вопыт, сетку кантактаў, інструментар, людзі хочуць дзейнічаць і рэалізуюць свае аўтаномныя праекты. Ад ідэі аб'яднанай арт-супольнасці мы разбрыліся па сваіх уласных праектах і дзейнічаем па сваіх траекторыях. І гэта цалкам вытлумачальна і правільна. Пачакаем прыліву, калі патрэба аб'ядноўвацца зноў стане актуальнай.

> ВОСЬ ТАКАЯ ЗЯМЛЯ, НА ЯКОЙ ВЕЛЬМІ ЧАСТА ГІСТАРЫЧНА-КУЛЬТУРНЫЯ АПОЎЗНІ АДБЫВАЮЦЦА. МАГЧЫМА, НАМ УСІМ ПРОСТА ТРЭБА ПРЫНЯЦЬ ГЭТА ЯК ДАДЗЕНАСЦЬ І ПРАЦАВАЦЬ З ТЫМ, ШТО ЁСЦЬ.

РАЗВІЦЦЁ АЎДЫТОРЫЙ

У дадзеным кантэксце важна вызначыць, наколькі адчувальнае беларускае грамадства да публічнага выказвання. Ці можа сучаснае мастацтва ў гэтым выпадку стаць правадніком змен альбо выклікаць пэўны адчувальны грамадскі рэзананс? Тут ізноў важным фактарам выступае мова, але як інструмент выказвання самога мастацтва: ці стала яна больш зразумелай?

— Наша аўдыторыя вельмі шырокая, за гэтыя дзесяць гадоў яна расла і змянялася. Былі і «агрэсіўныя» гледачы, якія не разумелі, куды трапілі. Тады мы і пачалі вельмі сумленную размову з нашымі наведнікамі: адукацыйныя праграмы, дыскусійныя праекты, суправаджальныя мерапрыемствы. Да нас увесь час прыходзяць школьныя экскурсіі, шмат бывае выкладчыкаў, студэнтаў, прычым не толькі профільных творчых ВНУ, мастакоў, прадстаўнікоў бізнэсу. Я б сказала, што наша публіка адчувальная і гатовая да дыялогу. Наведнікі лёгка ўступаюць у камунікацыю. Не ведаю, як у іншых месцах, але ў нас так склалася ўжо даўно. Людзі каментуюць выставы альбо задаюць пытанні. Вельмі розны фідбэк, аднак у большасці сваёй гэта хутчэй разумнае і зацікаўленае стаўленне. У новай прасторы аўдыторыя і якасна, і колькасна пашырылася.

Ці можна казаць пра тое, што праца з гледачом, прадуманая, паслядоўная, пастаянная, прывяла да прагрэсу?

— Безумоўна. У гледача ёсць разуменне таго, што мастацтва сёння выглядае па-іншаму. Зараз мы рыхтуем цэлы комплекс адукацыйных праграм, дзе будзем зразумела расказваць і пра сучаснае мастацтва, з рознымі гістарычнымі перспектывамі. У тым ліку прапануючы магчымасць для публічных дыскусій нашаму гледачу.

Выстава, як правіла, суправаджаецца нейкім тэкстам, няхай гэта будзе тлумачэнне альбо частка інсталяцыі. Ці гатовы глядач галерэі з такім тэкстам узаемадзейнічаць? І з якога часу пра гэта можна казаць?

— На самым пачатку нашай працы мы, напэўна, заўчасна паставілі досыць высокую планку, калі размяшчалі ў экспазіцыі выставы мастацтвазнаўчыя тэксты. І гэта было вельмі цяжка для публікі, якая часта не разумела гэтую мову. Цяпер мы стараемся тэкст рабіць максімальна простым – і гэта правільна, калі простай мовай табе выкладаюць сэнсавыя акцэнты. Хачу адзначыць, што гэта ў тым ліку заслуга нашых інклюзіўных праектаў.

Раскажы падрабязней пра дзейнасць у гэтым кірунку, бо інклюзіўныя праекты вы пачалі яшчэ ў нулявыя. Гэта былі выставы, праграмы, івэнты...

— Так. Некалькі праектаў правoдзілі з дзецьмі з разладамі аўтыстычнага спектру, таксама з Беларускім дзіцячым хоспісам быў вялікі выставачна-адукацыйны праект. Адзначу, што на той момант у нас была вялікая праблема даступнасці прасторы для многіх груп людзей – напрыклад, з фізічнымі асаблівасцямі развіцця, – якую мы не да канца тады ўсведамлялі. Таму пры падрыхтоўцы новай прасторы галерэі акцэнтнай для нас стала арганізацыя безбар'ернага асяроддзя. Мы шмат узаемадзейнічаем з грамадскімі арганізацыямі, напрыклад, Беларускім таварыствам глухіх і Беларускай асацыяцыяй дапамогі дзецям-інвалідам і маладым інвалідам. На адным з такіх сумесных мерапрыемстваў мы пазнаёміліся з Пашам Карончыкам, у выніку ён стаў нашым супрацоўнікам – наглядчыкам экспазіцыйнай залы. Іншае звышцікавае знаёмства – гэта Кірыл Барысаў, гісторык з адукацыі. Ён наш экскурсавод, праводзіць экскурсіі па выставачных праектах галерэі з паглыбленнем у гістарычны кантэкст тэмы, пра якую ён кажа. Яго экскурсіі карыстаюцца вялікай папулярнасцю.

(НЕ)ГІСТАРЫЧНАЯ ПЕРСПЕКТЫВА

— Калі я думаю пра Беларусь, разумею, што тут можа быць хутка і лёгка нешта знесена або разбурана. Той жа самы працэс прыкметны і ў мастацтве. Калі цэлы культурны пласт можа знікнуць і абрынуцца проста таму, што яго не паспелі зафіксаваць і захаваць альбо сышлі людзі – сведкі падзей. Вось такая зямля, на якой вельмі часта гістарычна-культурныя апоўзні адбываюцца. Магчыма, нам усім проста трэба прыняць гэта як дадзенасць і працаваць з тым, што ёсць.

Магчыма, гэта таксама звязана з гісторыяй нашай тэрыторыі, з культурай і спадчынай, якія, не паспеўшы тут укараніцца, сціраліся чарговай катастрофай. Гэта практычна пастаяннае прайграванне пытанняў ідэнтычнасці, пошук унутраных і знешніх межаў, пачынаючы з праблемы, хто я ёсць. Сёння мы становімся сведкамі абрывачных і спарадычных спроб скласці нейкія гістарычныя сувязі, убачыць мінулыя дзесяцігоддзі як ёмішча звязанага пераемнага наратыву. І няма гатоўнасці прадставіць іншы парадак рэчаў, думаць не адзінай лінейнай мадэллю, але ўбачыць у асобных, разрозненых гісторыях свае прычыны і сваю неабходнасць, якія можна параўноўваць і аналізаваць.

— Таму адзін з актуальных напрамкаў – праца з архівам. У найбліжэйшай будучыні мы чакаем запуск нашай новай пляцоўкі і новага праекта. Прастору на Ракаўскай (былы будынак хлебазавода) у планах мы пазначаем як Музей сучаснага мастацтва. Гэта будзе асобная інстытуцыя з выразнай місіяй і пэўнай структурай. Яе асновай стане архіў, ён будзе адкрыты для лакальных і міжнародных экспертаў, куратараў, крытыкаў. Пачатковай мэтай музея мы бачым збор і структураванне архіва – як базу для далейшага вывучэння, даследавання, пераасэнсавання і г.д. Уся яго дзейнасць будзе скіраваная на пошук і развіццё прафесійнай асновы. Так, на сённяшні дзень мы маем агульную канцэпцыю будучай інстытуцыі, папярэднія дамоўленасці па пляцоўцы, дзе праект будзе рэалізоўвацца. У нашых планах распрацоўка платформы музея, куды ўвойдуць напрацоўкі, пакладзеныя праектам «ZBOR». Гэта аснова, з якой можна працаваць далей.

Паданні **Patsinki**

ВЫСТАВА РАІСЫ СІПЛЕВІЧ У МАСТАЦКАЙ ГАЛЕРЭІ МІХАІЛА САВІЦКАГА

Марына Эрэнбург

Пацінка, слова, што стала назвай выставы, — гэта ласкавая мянушка, дадзеная некалі Раісе Сіплевіч аднавяскоўцамі па імені бацькі, яно стала мастацкім псеўданімам і неад'емнай часткай створанага ёй свету, захоўваючы непарыўную сувязь з малой радзімай, з дзяцінствам, з родавай памяццю.

Раіса Сіплевіч атрымала прафесійную адукацыю спачатку ў Мінскай мастацкай вучэльні, потым — на кафедры графікі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута, вядомага высокім узроўнем падрыхтоўкі. Пачатак яе самастойнай творчай дзейнасці супадае з перыядам перамен у айчынным мастацтве на мяжы 1980-х, якія праяўляліся сімвалічнасцю і метафарычнасцю мастацкай мовы, агульнай цікавасцю да нацыянальнай спадчыны як да крыніцы пераасэнсавання сучаснасці і спосабу перадачы ўнутранага жыцця чалавека. Творчасць Сіплевіч развівалася ў рэчышчы гэтай тэндэнцыі і тады, і ўсе наступныя гады. Графічныя аркушы маладой мастачкі ў тэхніках афорта, літаграфіі, лінагравюры выкананы ўпэўненай рукой і напоўнены характэрным для таго часу публіцыстычным пафасам. Акрамя станковай графікі, Раіса Сіплевіч паспяхова працавала ў галіне кніжнай ілюстрацыі, шмат гадоў выкладала мастацкія дысцыпліны, спачатку ў вучэльні імя Глебава, потым у гімназіі-каледжы імя Ахрэмчыка. Аднак, як і многія графікі, праз некаторы час яна адчула абмежаванасць тэхнічных і жанравых рамак і звярнулася да жывапісу. Менавіта на палатне змагла ўвасобіць тое, што яе хвалявала, — можа, не вельмі глабальныя, але глыбокія асабістыя перажыванні.

На юбілейнай выставе было прадстаўлена больш за 80 работ розных гадоў: сюжэтна-тэматычныя і абстрактныя кампазіцыі, пейзажы і нацюрморты. Не спадзяваючыся толькі на натхненне, Раіса Сіплевіч піша штодня і з захапленнем, новыя палотны паступова запаўняюць невялікую светлую майстэрню і, здаецца, хутка пачнуць выцясняць сваю стваральніцу. Яе мастацтву ўласцівы шырокі дыяпазон стылістычных і тэхнічных пошукаў. Раннія жывапісныя творы, прадстаўленыя ў экспазіцыі («У пошуках вершніка», 1998), або «Пацінка. Аўтапартрэт», (1990), напоўненыя трывожнай недамоўленасцю і чаканнем невядомага. Яны яшчэ звязаныя з графікай стылізаваным малюнкам, арнаментальнасцю і лакальна-плоскаснай трактоўкай выявы.

Жывапіс Сіплевіч можна ўмоўна падзяліць на два напрамкі. Першы — апавядальна-сімвалічныя фігуратыўныя кампазіцыі з багаццем дэталяў, яркія і шматколерныя, яны выраслі з графікі. І побач з імі — кампазіцыі паўабстрактныя і абстрактныя, што ўздзейнічаюць на гледача не літаратурна, а маляўніча-пластычна. З часам мастачка знайшла для іх уласную выяўленчую манеру, у якой спантаннае ўзнікненне вобраза дыктуецца падатлівай алейнай сумессю, што расцякаецца па грунтаваным палатне. Гэтыя абстрактныя формы нясуць у сабе пачуццё яшчэ няўпэўненага праяўлення прадметнага свету на плоскасці, накшталт межаў плямы і колеру. Не з'яўляюцца нерухомымі і межы паміж фантазіяй і рэчаіснасцю, жаданым і магчымым. Рэальна існуючыя формы суседнічаюць з формамі, пазначанымі намёкам, зменлівымі і рухавымі. У абстрактных эксперыментах апошніх гадоў мастачка імкнецца выйсці на першаадчуванне праз стыхійна-эмацыйны пачатак рытму, лініі і колеру. Так з'явілася серыя 2019 года, выкананая на чорным фоне і прысвечаная зараджэнню жыцця («Пачатак», «Нараджэнне новага дня», «Абуджэнне»). Сама майстарка вызначае гэтыя творы як своеасаблівы «адказ» знакамітаму квадрату Малевіча, адна з трактовак якога — метафара смерці і пустэчы.

Раіса Сіплевіч моцна звязаная з сям'ёй і блізкімі, і ў гэтай сувязі крыецца эмацыйная аснова яе мастацтва. Яно ў большай ступені падпарадкаванае інтуітыўнаму, чым рацыянальнаму пачатку, і прывабнае не толькі жвавасцю фантазіі, але і адчуваннем цэласнасці рэальнага і выдуманага, якая мае глыбокія карані ў фальклоры. Цікавасць да ірэальнага, паратэатральнага, да касцюмаваных персанажаў і пазачасавых сюжэтаў характэрная для многіх айчынных мастакоў-васьмідзясятнікаў, у іх шэрагу ў Пацінкі ёсць сваё месца і свой голас. У большасці работ яна абыходзіцца без складаных метафарычных пабудоў, ствараючы хутчэй карціны-паданні, карціны-песні. Сама рытмічная арганізацыя колеру і формаў у іх падобная да песеннага ладу, народнай прамовы, напеўнай і меладычнай. Перад намі карціны, напісаныя жанчынай, і апавядаюць яны пра светаадчуванне жанчыны — з яе марамі, снамі, перажываннямі. Гэта ўтульная мастацкая прастора, якая захоўвае і транслюе гледачу імпульс радаснага прымання жыцця. У ім дзьмуць «каляровыя вятры», па небе плывуць пухкія аблокі, ляцяць птушкі і коні, багіні языч-



1.



2.


3.

ніцкага славянскага пантэона Ляля і Грамаўніца падобныя да таністых сялянак, а сялянкі — да багінь. У яе працах няма слядоў этнаграфічнай стылізацыі, але беражліва захаваны душэўна-эмацыйны настрой беларускага народнага мастацтва. Раіса акцэнтуе ў сваіх лірычных тераінях рысы, характэрныя для беларусак, — мяккасць, працавітасць, маральную чысціню, сувязь з роднай прыродай. Ладныя, спакойныя, у мудрагелістых галаўных уборах і адзенні,


4.

акружаныя кветкамі і птушкамі, яны заўсёды няўлоўна падобныя да сваёй стваральніцы, адлюстроўваюць спрадвечны нацыянальны тып прыгажосці. Часам іх постаці даволі рэалістычныя, іншыя быццам вырастаюць з дрэў, аблокаў, ліній і плям, ператвараючыся ва ўвасабленне стыхійных сіл прыроды. У гэтым квітнеючым нават зімой свеце жанчыны, дзяўчаты, дзяўчынкі мараць пра лета, кормяць птушак у галінах вялізнага дрэва, збіраюцца на свята і ладзяць невядомыя абрады. Птушкі, якія ў славянскай народнай свядомасці часта звязаныя з жаночым і дзявочым пачаткам, увасабленнем чалавечай душы, з міфамі пра стварэнне свету, займаюць у вобразнай сістэме мастачкі асаблівае месца. Шматгалосая чародка, здаецца, пералятае з палатна на палатно, напаўняючы іх шчабятаннем і спевам. Нярэдка сустракаецца і вобраз каня, які ляціць у небе, — ён сімвалізуе ў міфалогіі ўсе значныя з'явы прыроды: сонца, вецер і воблака, навальнічныя хмары і пробліск маланкі. Персанажамі многіх кампазіцый становяцца дзеці — у тым узросце, калі яны яшчэ арганічна звязаныя з прыродай, што заўсёды паўстае ў жывапісе мастачкі як добрая сутнасць, ветлівая да чалавека, таямнічая і чароўная. Найбольш ярка гэта выяўлена ў трыпціху «Над рэчкай Валоўкай» (2017), у якім цудоўны вобраз дзяцінства, увасоблены ў партрэце маленькага ўнука, што сядзіць на велізарнай птушцы і ловіць вудай хуткіх рыбак, становіцца эмацыйным лейтматывам, адкрываючы незвычайнае ў звычайным пейзажы Навагрудчыны. Уражанні ад летняга вясковага жыцця з яго асаблівым настроем і каларытам, спакоем і павольнасцю, ператвораныя фантазіяй, з'яўляюцца неад'емнай часткай і асновай гэтага казачна-паэтычнага свету, уплятаюцца ў сюжэтныя кампазіцыі, раскрываюцца ў пейзажах. Аднак перад намі пейзажы не канкрэтныя, яны толькі падстава для перадачы аўтарскага стаўлення да рэальнасці, розных адчуванняў і перажыванняў. Развіваючыся натуральна і ўнутрана заканамерна, жывапіс Раісы Сіплевіч прыцягвае гледача перш за ўсё шчырасцю і паэтычнасцю мастацкага пачуцця. Яго сімвалічны характар не перашкаджае адчуць у ім рэальны падмурак, але пры гэтым усё, што напаўняе палотны, — сімвалы, метафары, дэкаратыўныя пластычныя дэталі, — кожны можа трактаваць па-свойму. Асноўнае ўражанне ад гэтай юбілейнай выставы складалася з адчування аптымізму мастачкі, яе веры ў вечнае абнаўленне прыроды, ва ўсемагутнасць дабрыні і прыгажосці. І здаецца, што гэта не падвядзенне вынікаў творчага шляху, а толькі пачатак новага этапу.


5.

1. Палёт над вёскай. Алей. 2003.
2. Прабуджэнне. Алей. 2019.
3. Белая краіна. Алей. 2009.
4. Тайна чароўнага касача. Алей. 2019.
5. Птушыны спеў. Алей. 2014.



Адчуць **адрыў**

«ПАХОДЖАННЕ ВІДАЎ. ДНК 90-Х» У ВІЛЕНСКІМ МУЗЕІ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА

Любоў Гаўрылюк

1,2. Фрагменты экспазіцыі «Паходжанне відаў. ДНК 90-х».
3. Фрагмент экспазіцыі Монікі Пажэрскітэ «Сто гадоў разам».

1.

У ПРАЕКЦЕ «ПАХОДЖАННЕ ВІДАЎ» МУЗЕЙ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА ДАСЛЕДУЕ КУЛЬТУРНЫ ПЕРАХОД — У ПРАМЫМ СЭНСЕ ГЭТАГА СЛОВА.

Як гэта памысліць

Прыгожая лічба, якая правакуе да рэфлексіі, — 2020. Але ў МО вырашылі пачаць з 1990-х. Куратарская група (Вайдас Яўнішкіс і іншыя) падрыхтавала гучны акорд, базавы для вывучэння, дыскусій і ўспамінаў. Асноўны пасыл выставы сфармуляваны як пытанне: «Чаму літоўцы сталі такімі, якія яны ёсць цяпер?» Асноўны інструмент і поле даследавання — пагружэнне ў кантэкст апошніх дзесяці год ХХ стагоддзя.

З чаго стартаваў шлях, пачаты абвяшчэннем незалежнасці Літвы 11 сакавіка 1990 года? Толькі адно слова настойліва паўтараецца ў суправаджальных тэкстах — калапс. Зрэшты, куратары не паглыбляюцца ў палітычную гісторыю, пакінуўшы яе спецыялістам. А вось лад жыцця людзей, якія на грэбені эйфарыі павінны былі прымаць складаныя рашэнні адносна кожнага дня, кожнай сям'і, кожнага дома і працоўнага месца, — гэта цікава.

Мастацтвазнаўчыя тлумачэнні тут не патрэбныя зусім. Затое «Паходжанне відаў» стала для мяне сапраўдным майстар-класам па куратарскай працы. І вось чаму. Асаблівасць праекта ў тым, што ён складзены ў асноўным з інсталяцый. Тут вельмі мала жывапісных і фатаграфічных работ, але шмат асобных блокаў, дзе глядач бачыць прадметнае асяроддзе і можа кантактаваць з ім. Што гэта за блокі? «Прынцы і ўбогія»; «Dolze vita Gabbana»; «Прасторы і межы»; «Ужупіс і Анапаліс» (Зарэчча і Загор'е); «Антыгравітацыя»; «Медыя — гэта выпрабаванне»; «Дызайн ідэнтычнасці»; «Сваякі ды іншыя сеткі». У гэтыя раздзелы з аб'ектаў убудаваныя відэаапавяданні, архіўныя тэлевізійныя запісы, актыўна праходзяць экскурсіі і нават спектаклі.

Выдзеленыя куратарамі мікраасяроддзі 1990-х падрабязна адноўленыя, і дызайнерская падача не замінае гледачу адчуваць поўную гаму пачуццяў — атмасферу бесшабашнасці, пошукаў, але і хваравітага злому эпох. Менавіта дызайн экспазіцыі дапамагае захаваць дыстанцыю 2020-х, каб не апускаць госця ў рэтра, драму альбо настальгію. Нарэшце, дызайн захоўвае за выставай правa на катэгорыю «арт», хоць — з пункту гледжання медыя — праект памежны. У гэтым яго своеасаблівасць, і музейны кантэкст толькі падкрэслівае абедзве грані сучаснага мастацтва — дыскурсіўнасць і ўласна мастацтва. Ну і майстар-клас, вядома, у тым, як гэта ўсё праблематызаваць.

Клецістая вежа

Гульня слоў у назве інсталяцыі — «Dolze vita Gabbana» — знойдзена бліскуча. Раптам яна адкрылася, тая самая vita, а насамрэч — яе яркая ілюзія і сціплы, але жорсткі выварат.

Рынкавая эканоміка, то-бок эканоміка праз кірмаш, а дакладней праз чаўночную куплю-продаж, — вядомая практыка 1990-х. Сімвалам яе стала клецістая пластыкавая сумка, накшталт баула. Уладальнікамі такіх сумак былі людзі розных прафесій, чамусьці асабліва шмат сярод іх было настаўнікаў. Цяжкая гэта была праца: тавары, межы, пераезды, гандаль у кіёсках, а то і на кардонных скрынках, на вуліцы. Выгляд яна мела часта непрыстойны,


2.

але вымушаны і з перспектывай – ва ўсякім выпадку, многія з гандляроў змаглі пратрымацца і нейкія сродкі зарабіць. У сацыякультурны дыскурс уводзіць экскурсавод, а велізарная вежа з сумак сустракае гледача як манумент: надзеям, вытрымцы, знаходлівасці, дарэчы, жаночай, паколькі «чаўнакамі» ў большасці былі жанчыны.

Вядома, і Беларусь прайшла гэтае выпрабаванне. У рэзананс літоўскай інсталяцыі ўспамінаецца фатаграфічны праект Андрэя Шчукіна «Тэрыторыя» (2016), паказаны ў НЦСМ. Якія там Gabbana! Амаль 15 гадоў фатограф здымаў маргінальны гандаль – дзесьці на задворках Мінска і на вялікіх рынках, накшталт Ждановічаў. Куратарка Вольга Рыбчынская пісала тады пра асаблівую прадметнасць, калі патрыманыя рэчы становяцца «значным кантэнтам – часткай калекцыі вобразаў, аб'ектаў, персон». Ды я б сказала, што «Тэрыторыя» ў Шчукіна была месцам, дзе аказаліся выціснутымі не толькі гандаль, але і людзі. І аўтар убачыў у іх своеасаблівую годнасць: гэта быў іх выбар, жаданне выстаяць, няпростыя адносіны.

Да вежы з сумак візуальна прымыкае яшчэ адна маштабная інсталяцыя – сцяна са скрыначак з відэафільмамі. Пярэстая паверхня стала зонай сэлфі: маладыя людзі не засталі гэтыя ўпакоўкі, як і эпоху відэасалонаў, дый многія іншыя аджылыя носьбіты інфармацыі. І паверце, яны выклікаюць непадробную цікавасць!

Рабі цела

Яшчэ адзін цікавы блок выставы – дызайн ідэнтычнасці. Тут мэбля 1990-х, посуд, постары і шмат іншага. Але мяне прыцягнула тэма, звязаная з цялеснасцю. У ёй знайшлося месца для фатаграфіі і жывапісу: у вобразах культурыстаў-мужчын і некалькіх жаночых увасабленнях у духу часу. Пошук вобразаў і відаў для ўласнага цела сапраўды быў новым: выйшлі з ценю каратэ і ушу, з налётам сэксізму ўспрымалася аэробіка, выявіліся маскулінныя і феміністкія матывы і г.д. У Беларусі такія гісторыі можна знайсці ў «Анатоміі» (2012–2016) – праекце куратаркі Дзіны Даніловіч, які разгортваўся значна больш маштабна, не абмяжоўваючыся адным дзесяцігоддзем. Можа быць, выстава 2015 года «Ідэальнае цела» (Алена Пратасевіч) бліжэй супала па часе: карыстаючыся выявамі з сацсетак, аўтарка сабрала свайго роду архіў стэрэатыпаў і памкненняў звычайных людзей, іх няўпэўненасці і самасцвярджэння ў паўсядзённым жыцці. Канструяванне выяў ідэальнага і не-ідэальнага ідэнтычнасць блізкія літоўскім аўтарам, яны злучаюць лакальную сітуацыю 1990-х з мэйнстрымам.

Канцэпцыя ў «Медыя як выпрабаванне» на нашых вачах разраслася як снежны ком – менавіта ў гэты бок павярнула XXI стагоддзе. А тады, у 1990-х, раптам стала зразумела, што медыя можна выбіраць! І ад гэтага выбару залежыць і светапогляд, і псіхалагічны стан чалавека, і штодзённая руціна. З іх актыўнай дапамогай перамены ў статусе, рынкавая эканоміка і, як наступства, новыя сацыяльныя страты пачалі фармавацца ў 1990-я, і госці, якія маюць цярпенне, могуць удосталь наслухацца тэлепраграм у прыймачах адпаведных мадэляў. Відэаархеалогія такога кшталту збольшага выкарыстоўвалася ў праекце «Кандэнсат» фотажурналіста Сяргея Гудзіліна (2016).

Сябры сяброў

«Антыгравітацыя» – раздзел пра тое, як месца савецкай ідэалогіі занялі эзатэрыка, астралогія і, вядома, умацавалася каталіцкая традыцыя. Але ў найбольшай ступені ўсё ж нявызначанасць, расчараванне... У беларускага фатографа Даніїла Парнюка ў праекце «Свята» (2013) быў зафіксаваны якраз гэты стан грамадства – разгубленасць: калі ранейшыя рытуалы, у тым ліку святочныя, вычарпаныя, а на змену ім прыходзяць не вельмі выразныя новыя. Праўда, гаворка там ішла пра звыклае прапагандысцкае свята – так, цырымонія і госці, рыцары і хлеб-соль, але час змяніўся і ўрачыстасць у агульным суперажыванні людзей згублена.

Нарэшце, раздзел «Сваякі ды іншыя сеткі». Са сваякамі ўсё больш-менш зразумела: прыватнае жыццё становіцца ўсё больш значным, развітым і выяўленым у рамках публічнага. А вось у лік «сетак», паколькі партарганізацый у іх савецкім выглядзе ўжо няма, трапляюць субкультуры: новая «літоўская мафія», «блатныя», «наменклатура» і іншыя групы, якія падтрымліваюць гарызантальныя сувязі паміж людзьмі. Амаль сямейныя, тобок той самы блізкі круг, рэальна патрэбны кожнаму. Відэа, артэфакты, плакаты выбаўляюць і тут. А я б нагадала зноў фатаграфічнае: «Бег па лязе брытвы» Мікалая Батвінніка (2011) і «Рызомы» Марыны Бацюковай (2018). У гэтых выставах, дзе аўтары ў значнай ступені былі сканцэнтраваныя на партрэтах, гаворка ідзе якраз пра тыя ж часы, «каранёвую сістэму» і пэўнае культурнае асяроддзе, прычым таксама ў разрэзе пошуку ідэнтычнасці. Творчыя людзі, дастаткова вузкае кола, дзе ўсе нефармальныя і пазнавальныя, пішуць і адно аднаго чытаюць, ходзяць адно да аднаго ў майстэрні і на выставы – што яны значаць для беларускай культуры, для грамадства? У гэтым жа ключы арганізавана суправаджальная праграма ўсёй выставы. У тым ліку і некалькі публічных інтэрв'ю з выбітнымі дзеячамі літоўскай культуры: пра тэатр, музыку, фатаграфію і грамадскія прасторы.


3.

Што мы ведаем пра 100-гадовых?

Да «Паходжання відаў» мне падаецца цікавым дадаць яшчэ адну мінi-выставу з прэзентацыяй праекта дачкі Рамуальдаса Пажэрскіса Монікі Пажэрскітэ «100 гадоў разам» (2018). У кавярні «Vera», у самым цэнтры Вільні на вуліцы Pilies выстаўлены альбом і фатаграфіі жыхароў Літвы – яны пераадолелі стагадовую мяжу разам са сваёй краінай. Ёсць у гэтым нейкае ДНК таксама. Кожны твар, кожны жанравы здымак суправаджае невялікае эсэ ад першага імя. Гэтым людзям няма сэнсу гуляць у імідж, у іх ужо такая оптыка, што высвечвае сутнаснае. Святло ў тварах, простыя словы, погляд у невядомую будучыню... Хтосьці з прыгожай стрыжкай і ўпрыгожаннямі, хтосьці ў інвалідным вазку, прычым адно не выключалі іншае, з сям'ёй ці ў шпіталі, але ўсе іх словы пра родных, пра сяброўства.

А ці здольнае беларускае мастацтва падвесці вынікі 1990-х, азірнуцца, каб зразумець ДНК? Ⓜ

Дэдалавы гульні са смешным канцом

«ПАРАЛЕЛЬНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ» АЛЬГІСА ГРЫШКЕВІЧУСА Ў ГАЛЕРЭІ «Ў»

ВЫСТАВА ЛІТОЎСКАГА АЎТАРА АЛЬГІСА ГРЫШКЕВІЧУСА АТРЫМАЛАСЯ МАШТАБНАЙ, ПРАСТОРАВАЙ — ЖЫВАПІСНЫЯ ПАЛОТНЫ, ПЛЕЦЕНЫЯ АБ'ЕКТЫ, ФАТАГРАФІЧНЫЯ ЦЫКЛЫ І, НАРЭШЦЕ, ВІДЭА, ЯКОЕ ЎСЕ ГЭТЫЯ МАСТАКОЎСКІЯ ГУЛЬНІ ЗАКАЛЬЦАВАЛА І ДЭМІСТЫФІКАВАЛА. ПРАДМЕТЫ НІБЫ ВЫХОДЗІЛІ З ФАТАГРАФІЙ, КІНО ТЛУМАЧЫЛА СЮЖЭТЫ ЗДЫМКАЎ, І ТОЛЬКІ ЖЫВАПІС СВАІМ ТАГАСВЕТНЫМ ВОДБЛІСКАМ МЕЛАНХАЛІЧНА АХОЎВАЎ ТЫЛЫ ГЭТАГА ШМАТГАЛОСАГА МУЛЬТЫМЕДЫЙНАГА ПРАЦЭСУ.

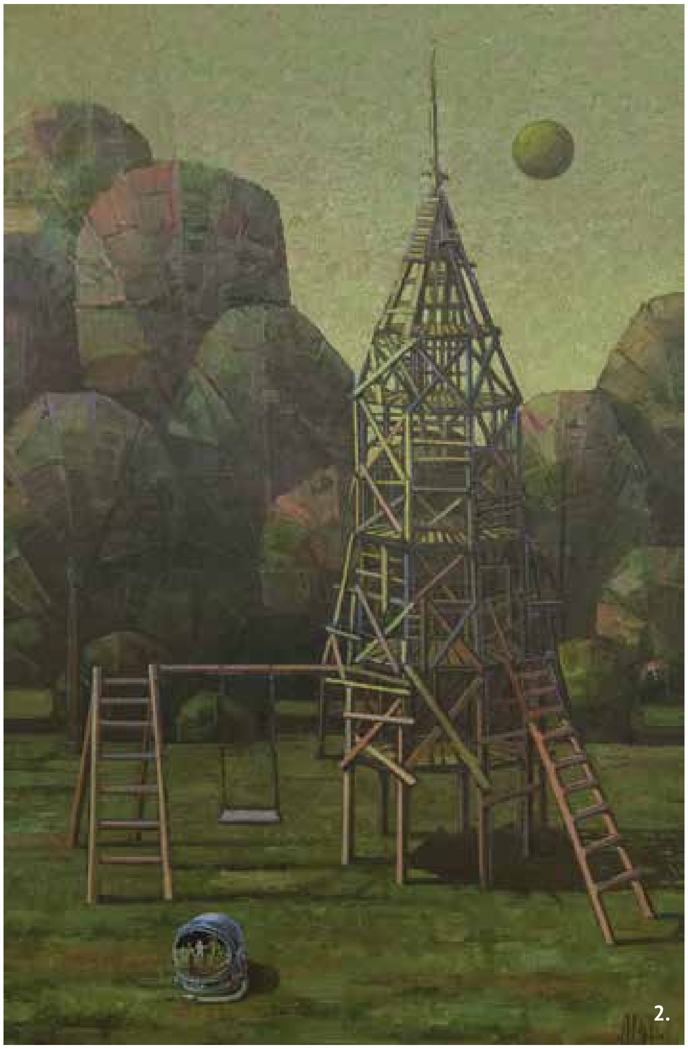
Алеся Белявец



1.

Альгіс Грышкевічус па заканчэнні Віленскай акадэміі займаўся жывапісам, пакуль не адчуў, што рамяство стала дамінаваць у яго творчасці. І ён перафарматаваўся на фатаграфію, пасля дадаліся іншыя медыя. Стаў, як жартуе, сезонным фермерам: летам — здымкі, астатнюю частку года піша, малюе, а па вечарах стварае аб'екты. Змена асяроддзя дазваляе пазбегнуць руціны і захаваць адчуванне навізны.

«У пачатку сваёй кар'еры я глыбока цікавіўся сюррэалізмам, але кінуў паліць і перайшоў да так званага "магічнага рэалізму", які зрэдку праходзіў праз сюррэалізм». Магічны рэалізм яго жывапісу прыхаваны: у рамантычных пейзажах паўстаюць змадэляваныя ім канструкцыі, якія выстаўляюцца паралельна як экспазіцыйныя аб'екты. Скрупулёзна выпісаныя застылыя віды і дэкаратыўная манера пісьма перамігваюцца ў карцінах, узнаўляючы зыбкі нематэрыяльны эфект нераскрытай таямніцы. Адчуваецца ў гэтых краявідах пастановачнасць, тэатральнасць, толькі кулісамі і дэкарацыямі становіцца прырода. Тое, што будзе адбывацца ў гэтых кулісах, здавалася б, згодна з логікай экспазіцыі, павінны раскрыць яго фатаграфіі з відавочна літаратурнымі сюжэтамі, аднак насамрэч аўтар выкарыстоўвае здымкі як эскізы да сваіх палотнаў. Канкрэтныя віды гарадскіх і вясковых краявідаў, увасобленыя на палотнах Грышкевічуса, утрымліваюць спасылкі на канкрэтны гістарычны і палітычны кантэкст. Напрыклад, мастак паказвае архітэктуру часоў Савецкага Саюза з закінутымі будынкамі, з бункерамі ці воданапорнымі вежамі, што даўно страцілі свае функцыі і сталі непатрэбнай часткай ландшафту. Гэтыя выявы мастак падае ў рамантычным стылі, так што будынкі пачынаюць нагадваць сярэдневяковыя замкі. З'яўляюцца ў гэтых творах і антычныя калоны, што адсылаюць да іншай ідэалогіі і гістарычнага перыяду. Няважна, якая ўтопія ці імперыя спрабавала ўвасобіцца і застацца навечна, аўтар такім чынам развенчвае міф пра ідэальнае грамадства, што пацярпела паразу, паказваючы рэшткі маштабных, але безвыніковых спроб яе ўвасаблення.



2.

Сваю галоўную тэму Альгіс Грышкевічус акрэслівае як «трагікамічныя гісторыі ў жывапісе, аб'ёме і фатаграфіі» і ставіць мэтай злучыць жыццё і сон, а дакладней — матэрыяльнасць формы канкрэтнай рэчы і загадкавасць сэнсу, ці, паводле мастака, «атмасферу тагасветнага». Гучыць даволі парадаксальна, таму што гісторыі, якія мастак расказвае ў сваіх пастановачных фатаграфіях, на першы погляд, камічныя. Дзіўнаватыя рытуалы, накшталт спробы палётаў на прымітыўных прыстасаваннях альбо з дапамогай коўдры. Нязграбныя пузаценькія «паласацікі», удзельнікі рытуалаў, насамрэч паважаныя людзі, Альгісавы сябры, якія весела бавяць час у яго летнім доме. Пра механізмы загадкавых палётаў распавядае відэа, дзе падрыхтоўчая мітусня раскрывае нюансы ўсіх фатаграфічных містыфікацый, многія з іх выяўляюцца ў рэшце рэшт закадаванымі шматсэнсавымі аповедамі з архетыпічнымі сюжэтамі і замаскіраванымі пад блазнаў героямі. Сюжэты фатаграфій, што маюць міфалагічныя ці нават рэлігійныя адсылкі, разгортваюцца на фоне вясковых краявідаў, гэты кантраст наўмысна выбудоўваецца аўтарам, каб змясціць каардынаты глядацкага ўспрымання на перасячэнне супрацьлеглых пачуццяў — ад лёгкай забавы да максімальнага абсурду.

Падрыхтоўка для фотасесій займае значны час, замаўляюцца краны, капаюцца сажалкі, будуюцца драўляныя паромы... Часам на стварэнне дэкарацый і макетаванне будучых кампазіцый ідзе месяц, але гэтыя высілкі не фантастычныя, дасягальныя. «Для ўвасаблення мары, — пацвельвае мастак, — патрабуецца толькі жаданне. І тое, што гэты свет падобны да вялікага тэатра, — абсалютна не метафара».

Узаемадзеянне жывапісу і фатаграфіі складанае і ўзаемадапаўняльнае. Фірмовы прыём — падмена традыцыйных роляў. Карціны імітуюць злепак рэальнасці (не вельмі пераканальна), а фатаграфіі відавочна ўводзяць у зман,



3.

«фаташопяць». У карцінах нічога не адбываецца, гэта змадэляваны «здымак» прыроды, на якім крыху, нібы для эфекту, пакінутыя сляды пэндзля ад экспрэсіўнага ці дэкаратыўнага руху. То-бок падкрэслена плоскасць умоўнага. Ніякіх ілюзій, бо сфера ілюзій пераходзіць да фатаграфіі, яна тут — зафаташопленая «дакументалка», фіксацыя амаль літаратурнага сюжэта, дакладней, яго кульмінацыі, з відавочнымі, але пазасталымі за кадрам пачаткам і канцом. Функцыі заблытаныя і перакуленыя. Аб'екты, што выкарыстоўваюцца ў здымках, прызначаны верыфікаваць адзняты матэрыял. Яны тут жа, побач: развешаны на сценах, імі запоўнена ўся экспазіцыйная зала. Рэчы — фіксатары пазачасавых станаў — плятуцца аўтарам з лазы. Яны сапраўды выглядаюць тагасветнымі, гэтыя рэчы, калі траціцца грань паміж шкілетам і канструкцыяй, відавочна незавершаныя, яны фіксуюць стан свайго ўзнікнення ці раскладання, разбурэння, то-бок з'яўляюцца знакамі пераходу. Можна прачытаць гісторыю іх існавання і функцыю па іх формах, выкарыстаць іх для вар'яцкага палёту ці для абароны ад жахаў нашага свету. Яны крохкія і ненадзейныя, таму любое іх выкарыстанне — абсурднае. Аднак яны даволі арганічна ўваходзяць у змадэляваны свет фотаздымкаў і карцін, каб падначаліцца іншым правілам Альгісавай іранічнай гульні ў дэміурга.

У мастакоўскім свеце людзі, з аднаго боку, паказаныя безабароннымі, крохкімі, у іншых творах яны пачынаюць рэагаваць — апранаюць ахоўныя і застрашальныя маскі, такія ж ненадзейныя і сімвалічныя, як механізмы, якімі яны пакараюць навакольныя прасторы. Яны адрошчваюць шыпы на сваёй спіне, верагодна, мімікруючы пад пакрытую шыпамі лаўку, ці наадварот — ствараючы максімальна абароненае асяроддзе, няпэўнае, парадаксальнае, абсурдысцкае. Аднак праз гэтую метафару, нават нягледзячы на відавочную мастакоўскую іронію, чытаецца многае — крохкасць цела, няпэўнасць лёсу, ненадзейнасць любой абароны і ў мастакоўскім, і ў нашым свеце.



4.

Праца мастака — спыняць час, лічыць Альгіс Грышкевічус. Час у яго творах застыў на мяжы паміж рэальным і міфалагічным летазлічэннем. У сваіх парадаксальных забаўках мастак шукае кропку перасячэння рэальнасці і абсурду, дэманструе магчымасці нашага цела (смешнага ў мастакоўскай інтэрпрэтацыі) і розныя кшталту тэхналагічных падпорак (абсурдысцкіх у яго падачы). Можа быць, для таго, каб задаць усё ж тыя вечныя пытанні: дзе ёсць межы чалавека і якое асяроддзе ён бясконца памнажае вакол сябе? М

1. Станавіцца драўляным. Фатаграфія. 2007.
2. Успаміны пра будучыню. Алей. 2019.
3. Седзячы. Лаза. 2010.
4. Іх прапорцыі. Фатаграфія. 2013.

Паміж колерам і знакам

«ГРАФІКА ГОДА» Ў МАСТАЦКАЙ ГАЛЕРЭІ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ПОЛАЦКАГА ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНАГА МУЗЕЯ-ЗАПАВЕДНІКА

Ларыса Лысенка



1.

Праект выстаў-конкурсаў «Графіка года» праходзіць з 2017-га. На сёлетняй выставе, падрыхтаванай секцыяй графікі Саюза мастакоў (куратар Андрэй Басалыга), прадстаўлены работы пераможцаў у намінацыях «друкаваная графіка» і «арыгінальная графіка».

У працах аўтараў заўважная цікавасць да пошуку, але з відавочнай апорай на традыцыю. У канцэнтраванай разнастайнасці экспазіцыі адчуваюцца рух размывання межаў гэтага віду мастацтва.

У многіх майстроў улюбёная тэхніка — афорт. Ён пашырае межы аўтарскай выразнасці праз ужыванне прыёмаў акватынты, якая замяняе штрых роўнымі тонавымі паверхнямі, накшталт акварэльнай размыўкі, меца-тынты, так званай чорнай манеры, асаблівасцю яе з'яўляюцца плаўныя «жывапісныя» пераходы ад цёмнага да светлага, акрылавых колеравых напластаванняў і фотафіксацый з відавочнай прысутнасцю дакументалістыкі.

Шматлікія мастакі пазначаюць сваю тэхніку як аўтарскую — яна падобная да арыгінальнай станковай гравюры. Дзякуючы такому стаўленню да сваёй задумы творцы дамагаюцца багатых танальна-жывапісных эфектаў, поўнай свабоды лёгкага малюнка ў перадачы характару і завостранасці ўвагі на галоўным. Вопыты ў галіне афорта захоўваюць усе індывідуальныя асаблівасці мастацкага почырку. У маляўнічых па агульным ураженні афортах Андрэя Басалыгі «Анталогія чорнага», з іх сакавітымі кантрастамі чорнага і белага, багатымі градацыямі прамежкавых тонаў, дзе лінія мае дамінуючую ролю, графік разважае пра эмацыйнае ўздзеянне колеру і рытмічнага лінейнага малюнка, што з'яўляецца выключным у прафесійнай размове пра мастацтва графікі. Тыя ж задачы вырашае ў сваіх аркушах пад назвай «Унутраны назапашвальнік» Канстанцін Селіханаў.

Выстава прадэманстравала ўзаемадзеянне і змешванне стыляў, разнастайнасць тэхнічных прыёмаў, засяроджанасць мастакоў на праблемах унутранага і вонкавага светаў. Уладзімір Вішнеўскі, класік афортнай школы, глыбокі знаўца і даследчык графічнага майстэрства, закранае біблейскія і філасофскія тэмы. Афорты «Тайная вячэра», «Апостал Якаў», «Лаўцы чалавекаў. Апостал Ян» — ілюстрацыйныя серыі, у якіх аўтар паказаў сябе бліскучым партрэтыстам вобразных рашэнняў. У кампазіцыі «Чара» мастак увасабляе пошукі фундаментальнай праўды, якімі займаецца чалавецтва не адно стагоддзе.

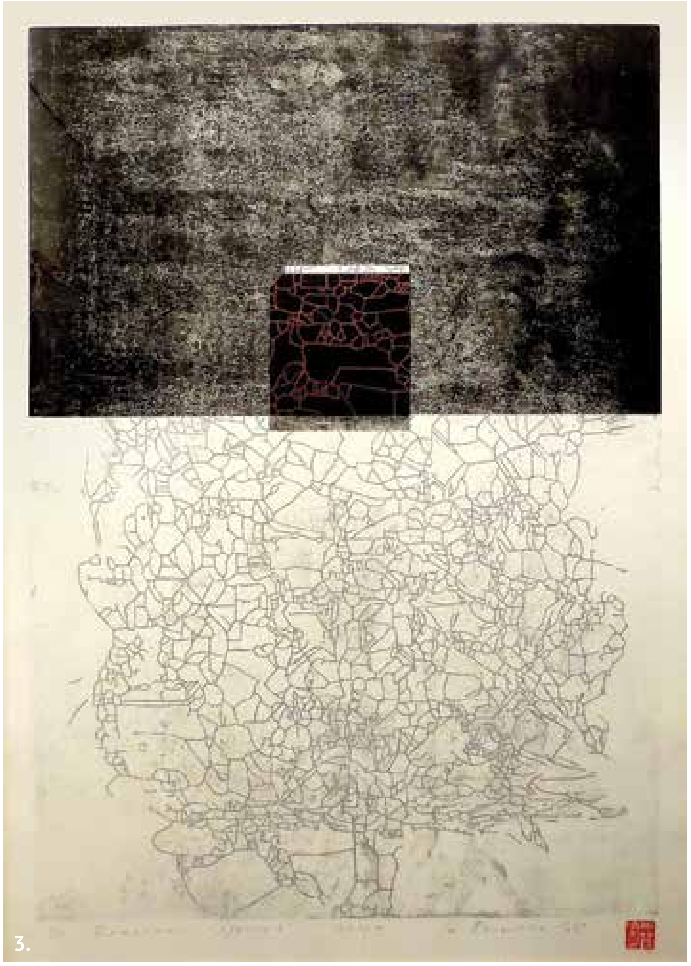
У кампазіцыях Тамары Шэлест праз лінейную перадачу паветранага асяроддзя і ў эфектах асвятлення праглядаецца ўплыў японскай гравюры. Графічная выразнасць ліній і сілуэтаў на мільготкім светла-шэрым фоне афортаў падкрэслівае жывапіснае хараство манеры меца-тынта. Тонкія штрыхі фону, размешчаныя ў вызначаным парадку, ствараюць сістэму тонавых градацый, якія выступаюць у якасці падкладкі да асноўнага малюнка і надаюць выяве камернасць.

У сваіх эмацыйна-апавядальных творах Вольга Нікішына імкнецца захаваць жвавасць першага ўражання. Менавіта з такой свежасцю і непасрэднасцю, вольным дынамічным штрыхом выкананы яе афорты пад назвай «Межы» і аркуш «Іерогліф». Дапаўняючы, а часам і цалкам выконваючы ўвесь малюнак лініяй, прадрапанай непасрэдна па дошцы, мастачка стварае рух, напаўняючы кампазіцыю паветрам і адчуваннем віртуальнага агляду.

Графікі і дызайнеры Андрэй Савіч і Андрэй Кошалеў спрабуюць свае сілы ў розных тэхніках, выкарыстоўваючы актуальныя дасягненні і ў тэхналогіях друку. Імі прадстаўлены дзве серыі «Дзень усіх святых. Гульня ў покер» і «Лондан на вадзе, на зямлі...», выкананыя ў тэхніцы лічбавага друку. Увесь эфект факусуецца на сімваліка-лагічным пастулаце ўспрымання прадукцыі. Лімітавы лаканізм сродкаў, пляскатасць, эфектныя колеравыя кантрасты,



2.


3.

вострая выразнасць сілуэта — гэта асноўныя характэрныя рысы стылю, звязанага з сучасным жыццём вялікага горада. Іх творы — вялізныя аркушы, разлічаныя на вялікія сцены, дзе яны маглі б апеляваць да масавага гледача.


4.

Актыўнымі пошукамі новых сродкаў выказвання з ужываннем тэхнікі ручнога друку і цыянатыпіі прыцягваюць работы Ганны Мельнікавай, Віктара Сянькова, Юрыя Тарэева. Асаблівым адчуваннем аўтарскай прысутнасці напоўнены эмацыйна энергічныя маляваныя аркушы Уладзіміра Вішнеўскага «Выцісні з сябе раба» і «Страта». Усевалад Швайба, карыстаючыся белым штрыхом, паказаў паэтычныя па настроі кампазіцыі, дакладныя па рытме і пластычнай прыгажосці. Спынялі ўвагу тонка прапрацаваныя аркушы Ігара Гардзіёнка.

Выстава графікі невыпадкова праходзіць у Полацку. Менавіта ў полацкім зборы выяўленчага мастацтва маецца сур'ёзная калекцыя графікі, здольная адлюстраваць усе тыя традыцыйныя і новыя напрамкі, якія фармавалі погляды мастакоў, пачынаючы з сярэдзіны XX стагоддзя па сённяшні дзень. У калекцыі прысутнічаюць работы аўтараў, што прадэманстравалі высокі ўзровень тэхнічнага майстэрства і творчага мыслення.


5.

Пільная ўвага да графічнага мастацтва грунтуецца на значнасці месца, дзе нарадзіўся першы беларускі графік Францыск Скарына і прайшоў першы пленэр друкаванай графікі на 500-годдзе беларускага кнігадрукавання. Пленэр стаў стымулам адкрыць у сценах галерэі гравёрную майстэрню, якая знаёміць наведнікаў з рознымі тэхнікамі выканання гравюры і дае плошчу і магчымасці для працы мастакоў. Ⓜ

1. Ганна Мельнікава. Свяшчэнны лес. Цыянатыпія, падвоеная таніроўка. 2019.
2. Вольга Нікішына. Іерогліф. Афорт, акватынта. 2019.
3. Андрэй Басалыга. Анталогія чорнага. Частка 2. Афорт. 2019.
4. Усевалад Швайба. Іаан і Яна. Туш. 2019.
5. Уладзімір Вішнеўскі. Выцісні з сябе раба. Танаваная папера, сепія. 2017.
6. Віктар Сянькоў. Бяссонне. Змешаная тэхніка, альтэрнатыўны друк (цыянатыпія, таніроўка). 2019.


6.

Выйсці за **межы**

«ІЗАЛЯЦЫЯ» РАЗАЛІНЫ БУСЕЛ У МУЗЕІ-МАЙСТЭРНІ ЗАІРА АЗГУРА

Алена Сямёнава

Разаліна Бусел рэалізавала свой праект пад кіраўніцтвам прафесара Кшыштафа Разпондкі на кафедры керамікі і шкла Вроцлаўскай акадэміі мастацтва ў рамках стыпендыяльнай праграмы Gaude Polonia.

Сэнсавае поле праекта заключана паміж двума палярнымі станамі: страхам адзіноты і бояззю сацыялізацыі. Для даследавання мастачка выбірае самаізаляцыю ў абмежаванай фізічнай прасторы, шматкроць абвастраючы і ўзмацняючы іх.

«Застаючыся сам-насам з сабой, я праводзіла эксперымент, паддаючыся добраахвотнай ізаляцыі і ўласным страхам. Знаходжанне доўгі час у абсервацыі замкнёнай прасторы і звядзенне стасункаў да мінімуму давала магчымасць ацаніць і даследаваць сваё ўнутранае "Я". Антаганізмам гэтаму выступаў выхад са сваёй ахоўнай абалонкі — даследаванне прастор, урбаністычных структур і прыродных ландшафтаў».

Вынікам лабараторнай работы з эмоцыямі стала інсталяцыя, якая складаецца з тактыльных керамічных аб'ектаў і аўдыявізуальнага шэрагу, створанага сумесна з фатографам і відэографам Яўгенам Глушэнем.

Нягледзячы на камернасць, праект атрымаўся шматслойным і глыбокім.

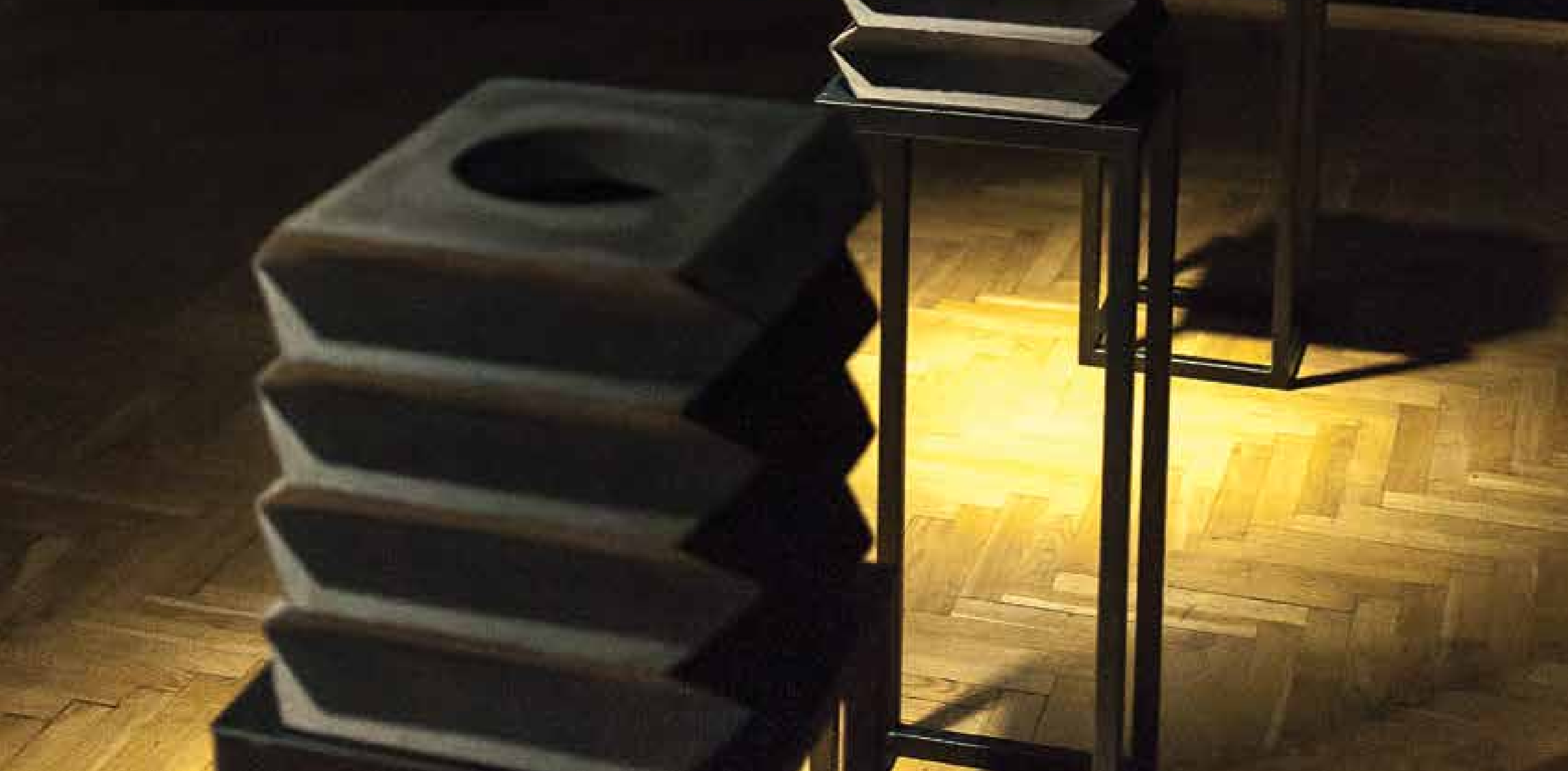
Асноўная частка экспазіцыі — геаметрычныя формы з круглымі адтулінамі, куды можна зазірнуць і пакратаць начынне. Пад вонкавай абалонкай кожны раз хаваецца нешта нечаканае: штучны мех, грубыя вострыя камяні, плюшч, пупырчатая ўпакоўка, калючы керамічны аб'ект, аўдыякалонка. Кантакт з імі перадае гледачу «лабараторнае» выцісканне эмоцый, канцэнтрат змешаных пачуццяў.

З дапамогай тактыльнай і візуальнай моў аўтарка ўздзейнічае на пачуццёвую сферу гледача наўпрост, у абыход унутранага інтэлектуальнага цэнзара. Вобразнасць праекта, яго знакі і сімвалы звяртаюцца хутчэй да інстынктаў, чым да розуму. Незразумелы страх, трывога, стан непакою ўзнікаюць у момант узаемадзеяння з аб'ектамі экспазіцыі, і гэтыя пачуцці ўніверсальныя, запісаныя глыбока ў падсвядомасці чалавека. Кожны з аб'ектаў па-свойму працуе на стварэнне эмацыйных рэакцый, але іх сугучча, іх універсальнасць сведчаць пра дакладнае патрапленне Разаліны ў архетыпічную сюжэтнасць.

Керамічным аб'ектам супрацьпастаўляецца, у прасторы і семантычна, аўдыявізуальны шэраг. Відэаінсталяцыя па сутнасці з'яўляецца дынамічным аўтапартрэтам аўтаркі, фіксацыяй яе «іншага» стану. Гэта стан выхаду за рамкі абмежавальных канцэпцый і здабыцця свабоды. Закальцаваны ролік прайграе паўтаральны цыкл: крок у бок бязмежнай прасторы — і вяртанне ў зыходную кропку. Зноў і зноў мы становімся сведкамі спробаў творцы выйсці за межы сваіх страхаў, пакінуць цёмны пакой з цяжкімі і застрашлівымі аб'ектамі. Гукавая інсталяцыя, што суправаджае экспазіцыю, — гэта гудзенне трансфарматарнай будкі, якое то заціхае, то ўзмацняецца. У ходзе даследавання Разаліна запісвала розныя гукі, што атачалі яе ўсюды, дзе яна магла з імі сустрэцца, затым прымярала іх да сваіх станаў.

Цыклічнасць, павольная пульсацыя металічнага гулу ўзмацняюць фонавае напружанне. Часам ён змяняе сваю функцыю і з манатоннага фону перарастае ў асобны значны элемент праекта, а затым зноў сыходзіць у фон.

Выставачная прастора таксама падыгрывае праекту: калі ў зале ёсць людзі, яны трапляюць у струмень святла праектара, і цэласнасць відэаінсталяцыі парушаецца цёмнымі сілуэтамі. У гэтым ёсць пэўны сімвалізм: вызваленне ад страхаў немагчымае ў ізаляцыі, для набліжэння патрэбны іншы або іншыя.



У нью-ёркскай **Метраполітэн-оперы** на пачатку сакавіка адбылася прэм'ера «Лятучага галандца» Вагнера. Дырыжор Валерый Гергіеў. На сакавіцкай афішы таксама спектаклі «Агрыпіна» Гендэля, «Так робяць усе» Моцарта, «Травіята» Вердзі, «Папялушка» Расіні. У красавіку да гэтых назваў дадаюцца пастаноўкі з удзелам самых запатрабаваных зорак опернай сцэны — «Тоска» з Ганнай Нятрэбка і Нажмідзінам Маўлянавым; «Вертэр» з Пятром Бэчалам; «Турандот» з Нінай Штэме і Хіблай Герзмавай; «Марыя Сцюарт» з Дыянай Дамрау; «Манон Ляско» з Соняй Ёнчавай і Марсэла Альварэсам.

Аўстрыйскіх і замежных меламанаў сярод спектакляў **Венскай оперы** ў сакавіку, вядома, зацікавіла «Турандот» з Раберта Аланья; «Тры сястры» (паводле Чэхава) з музыкай Петэра Этвёша, які выступіў таксама і дырыжорам; «Тоска» з Соняй Ёнчавай і Эрвінам Шротам. У красавіку новых пастановак няма, але сцэнічныя творы прывабяць складам суперпапулярных салістаў. У «Самсоне і Даліле» Сен-Санса галоўную партыю спявае Аніта Рачвелішвілі, у «Вяселлі Фігара» — Вольга Бяссмертная, у «Парсіфалі» — Рэнэ Папе, у «Вільгельме Тэлі» — Вольга Пераццька. На май анансаваная прэм'ера «Так робяць усе» Моцарта. Дырыжорам выступіць славуты Рыкарда Муці, рэжысура К'яра Муці.

На пачатку сакавіка ў лонданскім **Ковент-гардэне** прайшла прэм'ера оперы «Фідэліа» Бетховена з тэнарам Ёнасам Кауфманам (6 паказаў). Акрамя таго, трупа прэзентавала «Сусанну» Гендэля (5 паказаў), што ўваходзіць у праграмы стажыроўкі маладых артыстаў. У афішы першага месяца вясны прысутнічалі таксама «Травіята» Вердзі і «Януфа» Яначака. У красавіку да іх дадасца оперны дыптых — «Сельскі гонар» і «Паяцы» (6 паказаў). У першым спектаклі адну з галоўных партый выканае Людміла Манастырская, у другім — Раберта Аланья.

У **Баварскай дзяржаўнай оперы** ў сакавіку была паказаная прэм'ера оперы «Разбойнікі» Вердзі, вядучыя партыі спявалі Дыяна Дамрау і Ігар Галаваценка. У «Трубадуры» занятыя Аня Хартэрас і Уладзіслаў Сулімскі. У сярэдзіне красавіка запросяць на свой новы спектакль — «Сем смерцяў Марыі Калас»; у яго музычнай аснове пераважаюць класікі — Бізэ, Даніцэці, Пучыні, Вердзі. Рэжысура Марыны Абрамавіч, за дырыжорскім пультам Ёэль Гамзу (3 паказы). Пры канцы месяца адбудзецца «Дон Карлас», дзе збярэцца сузор'е выдатных вакалістаў — Ільдар Абдразакаў, Людовік Тэзье, Эліна Гаранча, Аня Хартэрас.

Цікавымі будуць сёлета праграмы двух музычных форумаў. **Велікодны фестываль** пройдзе ў нямецкім **Бадэн-Бадэне** з 4 па 12 красавіка. Заяўленая прэм'ера оперы «Фідэліа» Бетховена (дырыжор





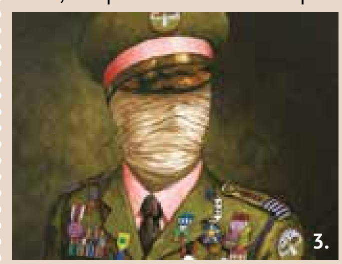
Кірыл Пятрэнка). У ёй удзельнічаюць салісты і Берлінскі сімфанічны аркестр (3 паказы). Таксама тройчы будзе ўвасобленая опера «Юны Сімпліцысімус» кампазітара Карла Амадэуса Хартмана. Анансуюцца канцэртныя праграмы, у якіх прагучаць сачыненні Бетховена, Мусаргскага, Малера, Моцарта і Бруклера. Пры канцы красавіка ў Італіі пачынаецца фестываль **«Фларэнтыйскі музычны май»**. Ён доўжыцца тры месяцы. У красавіцкай афішы дамінуе назва оперы Керубіні «Жаніх трох і муж ніводнай». На майскай прысутнічаюць «Любоўны напой» Даніцэці, «Атэла» Вердзі (дырыжор Зубін Мета, Дэздэмону спявае Хібла Герзмава). Фэст прэзентуе і сусветную прэм'еру — оперу «Жана д'Арк». Кампазітар Фабіа Вакі, дырыжор Алясандра Кадарыа, рэжысёр Валянціна Віла.

Арыгінальны праект «Барыс» прадстаўляе сёлета **Штутгарцкая дзяржаўная опера**. У адзін вечар будуць выкананы першая рэдакцыя «Барыса Гадунова» Мусаргскага і опера «Час сэканд-хэнд» Сяргея Неўскага, напісаная на замову тэатра. Крыніцай лібрэта паслужыла аднайменная кніга Святланы Алексіевіч — пісьменніца атрымала Нобелеўскую прэмію і за яе ў тым ліку.
Колькі слоў пра расійска-нямецкага кампазітара. Сяргей Неўскі запат-



рабаваны, неаднойчы атрымліваў заказы ад Берлінскай дзяржаўнай оперы, фестывалю Руртрыенале, Міністэрства культуры Нарвегіі, Канцэртхауса Берліна. Жыве ў Берліне і Маскве. У 2012-м у Вялікім тэатры Расіі прайшла прэм'ера яго камернай оперы «Францыск». Музычныя творы выконвалі многія калектывы, у тым ліку дырыжоры Тэадор Курэнтзіс, Уладзімір Юроўскі. Неўскі супрацоўнічае і з рэжысёрам Кірылам Сярэбранікавым.

Кампазітар распавядае: аўтарамі праекта «Барыс» выступілі ён сам, інтэндант Віктар Шонер і драматург Мірон Хакенбек. Ідэя была ў тым, каб стварыць паўнавартасны оперны кантрапункт да першай рэдакцыі «Гадунова», якая выконваецца ў той жа вечар, але новае сачыненне адначасова можа існаваць як самастойны твор. У выніку атрымалася опера працягласцю гадзіну, яна складаецца з харавога пралогу, сямі сцэн і эпілогу. Склад выканаўцаў — восем спевакоў, хор і аркестр.
Кнігу Святланы Алексіевіч прапанаваў драматург праекта, Мірон Хакенбек. І не выпадкова, бо ў Пушкіна сюжэт разгортваецца ў смутны час і пераклікаецца з 1990-мі — і з летапісам посткамуністычнай эпохі, створаным Алексіевіч. Лібрэта



кампазітар напісаў сам у дыялогу з рэжысёрам Георгам Дзітрыхам і драматургам Хакенбекам. Святлана Алексіевіч лібрэта ўхваліла.
З рамана Алексіевіч абрана шэсць фігур. Структура лібрэта — мантаж шасці маналогаў. Агульная канструкцыя оперы «Час сэканд-хэнд» такая: яе героі-персанажы выконваюцца тымі ж спевакамі, што і ў оперы Мусаргскага, але пражываюць альтэрнатыўную біяграфію. Персанажы «Час сэканд-хэнд» сталі альтэр-эга шасці герояў «Гадунова»; пабочныя фігуры ў Мусаргскага становяцца галоўнымі ў сучаснага кампазітара. Так, Грышка-Рыгор Атрэп'еў робіцца яўрэйскім падлеткам, які перажыў расстрэл гета і ў партызанах вымушаны хаваць сваё яўрэйства, каб выжыць. Юродзівы становіцца падлеткам, які страціў кватэру з-за рэйдарскага захопу, Мамка з «Барыса» — маці падлетка-самазабойцы. Агульная кампазіцыя з дзвюх опер доўжыцца тры гадзіны. Праект «Барыс» будзе паказвацца ў Штутгарце ў сакавіку і красавіку.

1. Зала Фларэнтыйскага опернага тэатра.
2. Кампазітар Сяргей Неўскі.
3. Фрагмент афішы оперы «Барыс».



Гулегіна. Вяртанне

КАНЦЭРТ ЗОРКІ СУСВЕТНАЙ ОПЕРЫ

Марыя Гулегіна падчас сольнага канцэрта ў Мінску.
Фота Міхаіла Несцерава і Паўла Сушчонка.

Таццяна Мушынская

Успамін і перадгісторыя

На гастролі да нас прыязджае шмат знакамітых артыстаў. Зорак рознай велічыні. Спевакоў, танцораў, інструменталістаў. Большасць з іх з Беларуссю мала звязаныя. Прыехалі, праспявалі (адтанцавалі, адыгралі), мы падзівіліся, уразіліся, паапладзіравалі. Яны паехалі.

З Марыяй Гулегінай усё інакш. Пэўны час яна, тады Марыя Мурадзян, з'яўлялася салісткай нашай оперы. Выправіцца ў Мінск выхаванцы Адэскай кансерваторыі параіў яе педагог, прафесар Яўген Іваноў, каб маладая вакалістка набралася вопыту — найперш у працы з дырыжорам Яраславам Вашчаком.

У 1983 годзе спявачка прыехала праслухоўвацца ў наш тэатр. У 1984-м атрымала 1-ю прэмію на Усесаюзным конкурсе вакалістаў імя Глінкі, у наступным — 3-ю на міжнародным конкурсе у Рыа-дэ-Жанейра, яшчэ праз год — 3-ю на міжнародным імя Чайкоўскага. Для тых, хто сёе-тое разумеў у вакальным мастацтве, было відавочна: узыходзіць новая зорка. У Мінску Марыя выконвала Лізавету ў «Дон Карласе», Таццяну ў «Яўгене Анегіне», Разіну ў «Севільскім цырульніку». Паралельна пачыналася міжнародная кар'ера. Напрыклад, у міланскім Ла Скала, дзе ў 1987 годзе разам з Лучана Павароці яна спявала прэм'еру оперы «Баль-маскарад».

Але стаўленне да Гулегінай у мінскай оперы аказвалася ўсё больш няпростым. Верагодна, яна выглядала занадта яркай, магчыма, вострай на язык. У дадатак прапанавала выконваць оперы на мове арыгіналу, як гэта робіцца ва ўсім свеце. Большасць салістаў сустрэла ідэю ў штыхі. Бо трэба перавучваць наноў усе партыі, існуе і дадатковы клопат — праца з коўчамі, каб дасягнуць правільнага вымаўлення. А для чаго?!

Хто ж мог уявіць, што праз колькі сезонаў і наш тэатр пачне італьянскія оперы спяваць менавіта па-італьянску, а французскія па-французску? Але да той змены традыцыі яшчэ далёка. А пакуль у беларускі ЦК паляцеў ліст ад тых, хто прынцыпова не хацеў працаваць разам з Гулегінай. Замежныя гастролі ёй як салістцы тэатра забаранілі, а партый станавілася ўсё меней. Марыя Агасаўна згадвала пазней, што дзверы ў любы момант маглі зачыніцца. Бо з краіны яе б проста не выпусцілі. Таму, атрымаўшы прапанову праспяваць Аіду ў іспанскім горадзе Аўеда, яна і муж афармілі турыстычныя візы і з'ехалі. Узяўшы з сабой самае неабходнае, у тым ліку чамадан нот і запісаў.

Так сістэма яе адпрэчвала і выштурхоўвала. Але адначасова пераконвала, што будаваць уласную вакальную кар'еру трэба на іншай тэрыторыі, у іншай прасторы, на іншых сцэнах. Цяпер зразумела: такім чынам лёс, няхай праз непрыманне і абструкцыю былых калег, дапамог рэалізавацца ёй напоўніцу. Разгарнуцца як выдатнай спявачцы на самых знакамітых сцэнах свету — Метраполітэн, Ла Скала, Ковент-гардэн, Венская опера. Дадамо ў гэты спіс Мюнхен, Цюрых, Лос-Анджэлес. Як чалавек высакародны і захоплены справай, Марыя Гулегіна неаднойчы і ў ранейшых інтэрв'ю, і з нагоды сольніка ў Мінску казала, што даўно ўсім даравала. А свой праект прысвячае памяці дырыжора Яраслава Вашчака, спявачкі Святланы Данілюк, якая заўжды ёй спрыяла, і адэскага педагога, прафесара Яўгена Іванова.

Характар

Маштабная асоба цікавая сваім характарам. Тым, які выяўляецца не толькі на сцэне, але і па-за ёй. Тым, як яна выглядае, пра што яна гаворыць, якая ў яе лексіка і тэмбр голасу.

Уражанне, што жыццё будучай зоркі оперы ніколі не было лёгкім, простым і суцэльна радасным. У дзяцінстве выявілася сур'ёзнае захворванне ног. Артыстка згадвала: так гучна крычала, калі яе ногі перабінтоўвалі, што, відаць, менавіта так і адкрыўся голас. Падлеткам была танклявым, зграбным і марыла прафесійна займацца танцамі. Але яе бацька не лічыў занятак перспектыўным і вартым увагі.

У 18 гадоў Марыя (дарэчы, сапраўднае імя артысткі Марына) выйшла замуж, а потым нарадзіла дачку Наталлю (дачка прыязджала разам са спявачкай у Мінск. Яна для маці імпрэсарыя і сакратарка, якая дапамагае ва ўсіх творчых справах). А тады збіралася наогул кінуць заняткі ў кансерваторыі. Бо для ўсходняй жанчыны (па бацьку яна армянка) сям'я павінна быць на першым плане! Праўда, пасля нараджэння дачкі голас з мецца нечакана ператварыўся ў сапрана. І ў Адэскую кансерваторыю яна ўсё-такі вярнулася. Прыехаўшы ў Мінск, з сям'ёй жыла ў інтэрнаце. І толькі пасля таго, як перамагла на некалькіх конкурсах і займела званне заслужанай артысткі Беларусі, атрымала асобную кватэру.

Каб зразумець ступень яе апантанасці прафесіяй, згадаю некалькі сітуацый. Калі ўзнікла прапанова дэбютаваць у міланскім Ла Скала, Гулегіна вывучы-

ла сваю партыю за тыдзень. Яна ведала яе, але па-руску, а цяпер трэба наноў, па-італьянску. З усімі адценнямі фанетыкі і сэнсу. Хоць кожны вакаліст ведае — працэс так званага «ўпявання» дастаткова доўгі і няспешны. (На мінскай прэс-канферэнцыі артыстка сказала, што свабодна валодае многімі мовамі. Бо для сапраўднага засваення ролі вакаліст павінен не проста механічна вывучыць фанетыку, а дэталёва разумець адценні сэнсу. Таго, які спяваецца.)

Калі чакала сваё другое дзіця (паміж яе дачкой і сынам розніца ў 20 гадоў), дык спявала ажно да шостага месяца цяжарнасці. У 2015-м дактары выявілі ў Гулегінай парок сэрца, спатрэбілася аперацыя, а праз тры месяцы пасля хірургічнага ўмяшальніцтва яна спявала на сцэне Метраполітэн. Так што трываласці ў спадарыні Марыі можна павучыцца. А здольнасцю рэалізаваць сябе можна толькі захапляцца. Пра ступень яе запатрабаванасці сведчыць той факт, што паводле многіх оперных пастановак з яе ўдзелам («Пікавая дама», «Манон Ляско», «Тоска», «Набука», «Макбет», «Андрэ Шэнье») створаны фільмы.

Артыстка прыехала ў Мінск не за дзень ці два да канцэрта, як звычайна здараецца, а ледзь не за тыдзень. Каб агледзіцца, як след прарэпеціраваць з аркестрам, з якім раней не працавала, выверыць усю праграму.

За некалькі дзён да сольніка адбылася прэс-канферэнцыя ў зале імя Александроўскай. Дакладней, дзве. Першая для журналістаў, а ўслед — з будучымі вакалістамі з нашай Акадэміі музыкі.

Размова, на якую атрымалася трапіць, пакінула прыемныя і моцныя ўражанні. Рэдка здараецца, калі гаворка ўжо скончана, а нават пасля яе застаецца шлейф, посмак, адчуванне свежага паветра. Яно ўзнікае, калі чуеш і бачыш самабытную асобу. Жанчыну і спявачку, якая пазбягае банальнасці і агульных



слоў, застаецца сабой і ведае, што менавіта гэтым цікавая грамадству. Гулегіна паўставала раскаванай. Удзячнай усім, хто дапамог, падтрымаў, паўплываў на яе творчы лёс.

Яна па-ранейшаму мае беларускі пашпарт. Жыве ў Люксембургу, адкуль лёгка дабірацца ў тэатры многіх еўрапейскіх краін. Набыла кватэру ў Нью-Ёрку. Графік гастроляў такі насычаны, што дадому заязджае літаральна на некалькі дзён, а потым выпраўляецца ў новую вандроўку. У вольны час любіць збіраць грыбы і з захапленнем пра гэта распавядае. Перад слухачамі паўставаў чалавек, які любіць жыццё і якому цікавыя ўсе ягоныя праявы.

Аіда, Амелія, Тоска...

Памятаю канцэрт Марыі Гулегінай у 1992-м на сцэне нашага Опернага. Мая кароткая рэцэнзія ў «Мастацтве» з нагоды той музычнай акцыі называлася «Мы будзем чакаць вас, пані Марыя!». Прыемна, што ўсё-такі мы дачакаліся. Як і можна было прадбачыць, зала Вялікага тэатра падчас сёлетняга сольніка аказалася паўнюткай. Больш за чвэрць стагоддзя спявачка ў Мінску не выступала. У дадатак невядома, калі пачуем яе наступным разам «ужывую» і ці наогул пачуем. Аркестр быў наш, дырыжор італьянскі — Альберта Веранэзі. Ён музычны кіраўнік фестывалю Джакама Пучыні ў Торэ дэль Лага ў Італіі. Фэст прэстыжны, існуе з 1930 года, мае некалькі шыкоўных, спецыяльна пабудаваных пляцовак. Летась адбыўся 65-ы форум.

Праграма, прапанаваная Гулегінай, аказалася цалкам італьянская. Як заўважыла спявачка на прэс-канферэнцыі, не варта ў адным канцэрце яднаць класіку італьянскую і, напрыклад, рускую. Падтэкст такі: спяваюцца такія сачыненні па-рознаму, бо адметныя стылістыкай, вакальнымі прыёмамі, гукавядзеннем. Ад некаторых фрагментаў у працэсе рэпетыцый з аркестрам яна адмовілася, менавіта ад тых, якія мінскія музыканты раней не выконвалі. Нашто лішняе хваляванне? Першая дзея — выключна Вердзі, арыі з опер «Аіда», «Баль-маскарад», «Макбет», «Сіла лёсу». Другая дзея — Леанкавала, Пучыні, Чылеа, Джардана. Дастаткова разгорнутыя вакальныя фрагменты чаргаваліся з аркестравымі нумарамі.

Што асабліва ўразіла? Прыгажосць і моц галасу. Роўнасць рэгістраў і іх насычанасць. Вынослівасць яе сапрана. Бо і напрыканцы канцэрта голас не здаваўся стомленым, не губляў яркасці. Нават пасля першых нумароў зрабілася зразумела, чаму Гулегіна (якой, між іншым, 60 гадоў) і дагэтуль запатрабаваная на лепшых сцэнах свету. А там, паверце, ёсць з каго выбіраць. Для сольніка ў Мінску спявачка выбрала самыя складаныя ў оперным рэпертуары і самыя «крывавыя» партыі. І тое, што любяць драмсапрана (Аіда, лэдзі Макбет, Тоска), і тое, што спяваюць лірыка-каларатурныя (Манон, Адрыяна). Арыя Эбалі, якая выконвалася на біс, — наогул з рэпертуару мецца. Разіна з «Севільскага» можа быць і каларатурнай, і мецовай. Інакш кажучы, дыяпазон фантастычны. Не менш уразілі і магутны тэмперамент, уласна артыстычныя таленты спявачкі. Яе здольнасці праз вакал, пластыку, адценні голасу, выраз твару перадаць пачуцці і розны эмацыйны стан гераіні. Відавочна: найбольш блізкія Гулегінай жанчыны моцныя, уладарныя, якія стаяць на высокіх прыступках сацыяльнай лесвіцы.

У гэтым плане выключнай па віртуознасці, насычанасці і маштабе падаліся два фрагменты з «Макбета». Першы ўрывак — рэчытатыў і каваціна лэдзі «Nel di della vittoria» — гэта момант яе перамогі, яшчэ адна прыступка на шляху да бязмежнай улады. Сцэна, дзе ў фінале гераіня непрыкметна, з усмешкай і ці не сатанінскай радасцю заколвае ножыкам чарговую ахвяру. А ўслед ідзе сцэна самнамбулізму лэдзі «Una macchia», якая адлюстроўвае распад псіхікі і працэс паступовага вар'яцтва. І гэта ўспрымаецца як расплата за ранейшыя злачынствы.

У другой палове сольнага канцэрта неверагодна моцнай успрымалася арыя Тоскі з 2-й дзеі оперы. І нездарма: спявачка лічыцца адной з лепшых у свеце выканаўцаў гэтай партыі. Пасля трагічных фрагментаў дзівосным, амаль немагчымым кантрастам паўставала каваціна Разіны з «Севільскага цырульніка», праспяваная на «біс» з жаночым какецтвам і гарэзлівай лёгкасцю. А сапраўднай кульмінацыяй вечарыны стаўся твор Шуберта «Ave Maria». Вядомы, чуты сто разоў. Але тут ён успрымаўся як вынік доўгага духоўнага шляху, як вызваленне ад пакутлівых жарсцяў, з сілкоў ці зачараванага кола якіх не могуць выбрацца яе гераіні — Абігаіль, Манон, Адрыяна, Мадлен. Так і ўяўляеш: сабор, музыка, жанчына, малітва. Узнёсласць і прасветленасць, што не можа не кранаць, — аж да нечаканых слёз.

Думаю, уражанні ад канцэрта Марыі Гулегінай, магчымасць наяве пабачыць і пачуць знакамітую спявачку надоўга застануцца ў памяці беларускіх меламанаў. Можна толькі пашкадаваць, што падобная магчымасць усё ніяк не надаралася столькі гадоў. Але ж можна і парадавацца, што наша жаданне нарэшце ўвасобілася ў рэальнасць.

Берын, Брамс і «Ціка-ціка»



Элеанора Скуратава

1.



ДЛЯ ВЯДОМАГА ДЫРЫЖОРА АРКАДЗЯ БЕРЫНА 2020 ГОД СТАЎСЯ ЮБІЛЕЙНЫМ. У СТУДЗЕНІ ЯМУ СПОЎНІЛАСЯ 75. ГЭТУЮ ЗНАМЯНАЛЬНУЮ ПАДЗЕЮ МАЭСТРА АДЗНАЧЫЎ НА РАДЗІМЕ. НА ПАЧАТКУ ЛЮТАГА ЁН ДАЎ КАНЦЭРТ У ЗАЛЕ БЕЛДЗЯРЖФІЛАРМОНІІ, У ЯКІМ УДЗЕЛЬНІЧАЎ ДЗЯРЖАЎНЫ АКАДЭМІЧНЫ СІМФАНІЧНЫ АРКЕСТР РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. У ЯКАСЦІ САЛІСТА ВЫСТУПІЎ СЛАВУТЫ СКРЫПАЧ МАКСІМ ВЕНГЕРАЎ.

Традыцыйна вы адзначаеце свае юбілеі канцэртамі ў Мінску. Чаму прымаеце такое рашэнне?

— Сустрэча з Мінскам і беларускай публікай заўсёды прыносіць мне вялікую радасць і задавальненне. Мінск для мяне асаблівы горад. Наогул уся мая творчая дзейнасць непарыўна звязана з Беларуссю. Я нарадзіўся ў Ветцы Гомельскай вобласці. Музыцы навучаўся ў Гомельскім музычным вучылішчы, затым у Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (цяпер Беларуская акадэмія музыкі). Гэтую навучальную ўстанову скончыў двойчы, атрымаўшы дыпломы па аркестравым і оперна-сімфанічным дырыжыраванні.

Ці можна сказаць, што вы прадстаўнік беларускай дырыжорскай школы?

— Так, вядома. І не толькі беларускай, але і рускай. Мне пашчасціла стажыравацца ў вялікіх педагогаў па дырыжыраванні — у Ленінградскай кансерваторыі ў Іллі Мусіна і ў Маскоўскай у Льва Гінсбурга.

А як згадваеце ўласную педагагічную дзейнасць у мінскай кансерваторыі?

— Тут я пачаў працаваць з 1968 года ў якасці асістэнта і дайшоў да прафесара, узначальваў кафедру аркестравага і оперна-сімфанічнага дырыжыравання. За трыццаць гадоў падрыхтаваў больш за 70 дырыжораў, многія з якіх працуюць у вядучых музычных калектывах і навучальных установах па ўсім свеце.

У кансерваторыі вы кіравалі студэнцкім духавым аркестрам «Фанфары Беларусі»...

— Так. У 1998-м аркестр стаў уладальнікам Гран-пры як лепшы моладзевы аркестр свету ў Люксембургу на міжнародным конкурсе, які праводзіцца ЮНЕСКА. У тым жа годзе ў Германіі быў выдадзены дыск аркестра «Фанфары Беларусі». Пасля конкурсу адбылося турнэ па Еўропе. Музыканты выступалі з канцэртамі ў Германіі, Італіі, Люксембургу, завяршылі яго ў Міленіум-цэнтры ў Лондане. Гэта была цікавая падзея.

Мне ўспамінаецца таксама выступленне аркестра «Фанфары Беларусі» 9 траўня 1989 года ў святочным канцэрце «1000 труб» на плошчы ля Вялікага тэатра Беларусі. Памятаю, што аб'ездзіў усе музычныя вучэльні нашай рэспублікі, падрыхтаваў там аркестры духавых інструментаў. Усе яны ўдзельнічалі ў згаданым канцэрце, а «Фанфары Беларусі» займалі цэнтральную пазіцыю.

Праз два гады маладыя музыканты ігралі з аркестрам «Салісты Масквы» пад кіраўніцтвам Юрыя Башмета. Башмет тады саліраваў, а я стаяў за дырыжорскім пультам. Знамянальным аказалася таксама выступленне аркестра «Фанфары Беларусі» ў канцэрце, прысвечаным пятнаццацігоддзю аварыі на Чарнобыльскай АЭС. Акрамя таго, праз два гады пасля чарнобыльскай катастрофы аркестр разам з майстрамі мастацтваў выступаў на стадыёнах Гомельскай вобласці ў адчужаных, заражаных гарадах. Гэта быў праект Ігара Лучанка, я быў тады галоўным дырыжорам.

Вы заўсёды ўражваеце велізарнай энергіяй, новымі цікавымі ідэямі, якія, дарэчы, паспяхова ўвасабляеце ў жыццё. Думаю, вашым сур'ёзным дасягненнем было стварэнне першага ў Беларусі дзяржаўнага духавога аркестра «Няміга».

— Адчуваў сябе вельмі шчаслівым, калі здолеў пераканаць міністра культуры, што такі аркестр павінен быць у Мінску. Асабліва гэтаму дапамаглі канцэрт «1000 труб» і прафесар Барыс Нічкоў, тагачасны прарэктар Акадэміі музыкі. Аркестр, ідэя стварэння якога была нерухомай шмат гадоў, нарэшце нарадзіўся. Я кіраваў ім чатыры гады. Склаўся цікавы рэпертуар, мы давалі

канцэрты ў Мінску і ў розных гарадах Беларусі. У 1991-м лонданская фірма «Алімпія» выдала дыск «O Sole Mio».

Ужо каля дваццаці гадоў вы жывяце ў Германіі і пасяхова гастралюеце ў розных краінах свету.

— Усім вядома: каб нешта атрымалася, трэба шмат працаваць. У 2003 годзе я здолеў арганізаваць аркестр International Symphony Orchestra of Germany, мастацкім кіраўніком і галоўным дырыжорам якога з'яўляюся і цяпер. Сярод шматлікіх праектаў, звязаных з працай гэтага аркестра, асабліва хачу вылучыць яго ўдзел у канцэрце «60 гадоў Вялікай Перамогі», што праходзіў у 2005-м у Берлінскім Konzerthaus. Адказнымі аказаліся выступленні ў пасольствах Расіі і Беларусі ў Берліне, а таксама ў Генеральным консульстве ў Боне. Вялікай падзеяй для нямецкай публікі стаў фестываль Юрыя Башмета. Ідэя правесці яго ў Дортмундзе з'явілася ў мяне ў 2003-м. На працягу шасці гадоў мне пашчасціла быць арганізатарам і прэзідэнтам гэтага фестывалю.

У якіх краінах праходзілі вашы канцэрты?

— На вядучых канцэртных пляцоўках Італіі, Германіі, Нідэрландаў, Англіі, Венгрыі, Польшчы, Бельгіі, Францыі, Турцыі, Аўстрыі, Люксембурга, Ліхтэнштэйна, Расіі. Таксама дырыжыраваў балетамі ў Маскве і Санкт-Пецярбургу. У якой бы краіне ні выступаў, памятаю, што павінен годна прадстаўляць беларускую і рускую дырыжорскія школы. І заўсёды маёй галоўнай задачай была прапаганда беларускай і рускай культур і ўслаўленне роднай Беларусі. У апошнія гады вельмі інтэнсіўна канцэртую ў Мінску і заўсёды з вялікай радасцю кантактую з беларускай публікай, якая вылучаецца высокай куль-



2.

турай, эмацыянальнасцю і спагадлівасцю. Перш за ўсё хачу адзначыць мае канцэрты ў межах Міжнароднага фестывалю «Уладзімір Співакоў запрашае». Сёлета ў сакавіку ён ладзіцца ўжо шосты раз. Цікавым, на мой погляд, аказаўся музычны форум «Магія раяля», што праходзіў пад патранажам народнага артыста СССР, Прэзідэнта Акадэміі расійскага мастацтва Мікалая Пятрова і заслужанага артыста Расіі Аляксандра Гіндзіна. У гэтым фестывалі прымалі ўдзел студэнты кансерваторый Масквы, Санкт-Пецярбурга і Мінска. Быў таксама канцэрт з гуртом «Куатро» і камерным аркестрам «Рымская сімфаніета», «Палацавы баль» у Нясвіжы з удзелам сімфанічнага аркестра Беларускага музычнага тэатра. Святкаванню 950-годдзя Мінска быў прысвечаны маштабны праект «Спяваючыя фантаны» і многія іншыя.

Вы стала супрацоўнічаеце з Дзяржаўным акадэмічным сімфанічным аркестрам Беларусі.

— Мне вельмі падабаецца працаваць з гэтым аркестрам. У яго склад уваходзяць таленавітыя музыканты найвышэйшага прафесійнага ўзроўню, якія заўсёды прымаюць мае ідэі і з поўным разуменнем адказваюць на ўсе патрабаванні. На рэпетыцыях перад канцэртамі пастаянна дбайна адтачыць усе дэталі.

Якія канцэрты праходзілі ў суправаджэнні Дзяржаўнага акадэмічнага сімфанічнага аркестра?

— Іх было шмат, назаву некаторыя з іх. Канцэрт Аляксандра Гіндзіна і Мікалая Пятрова ў межах фестывалю «Беларуская музычная восень». Барыс Беразоўскі іграў у музычным форуме «Магія раяля». Былі таксама канцэрты з Міхаілам Майскім, Аляксандрам Градскім, Юрыем Рэвічам, Лівікай Сакалоў, Хасэ Карэрасам. На мой погляд, публіцы спадабаўся творчы вечар кампазітара Максіма Дунаеўскага пры ўдзеле Міхаіла Баярскага і Дзмітрыя Харацьяна, а таксама канцэрт Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра сумесна з «вясельна-пахавальным аркестрам» Горана Брэгавіча. Ну, і нарэшце, пяць гадоў таму мой юбілейны канцэрт, у якім выступілі кароль рускага раманса Аляксандр Малінін і сучасная эстрадная зорка Сяргей Валчкоў.

Памятаю, у Мінску дырыжыравалі і тэатральнымі спектаклямі.

— Так. Беларускай публіцы былі прадстаўлены два балеты Чайкоўскага — «Шчаўкунок» і «Лебядзінае возера», увасоблены танцорамі Маскоўскага тэатра Вячаслава Гардзеева. Яны прайшлі пры поўным аншлагу. Быў запрошаны і кіраўніцтвам Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы і балета, там дырыжыраваў операй «Яўген Анегін».

Што можаце сказаць пра юбілейны канцэрт, які прайшоў сёлета ў лютым у зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі?

— Праграма канцэрту была складзена мной з твораў Іаганеса Брамса. Прагучалі яго Чацвёртая сімфонія і Канцэрт для скрыпкі з сімфанічным аркестрам. Гэта шэдэўры музычнай класікі. Мне імпануе кампазітарскі стыль, мысленне і яркая эмацыйнасць Брамса. Сімфонія № 4 — гэта апошняя сімфонія кампазітара, вяршыня яго творчасці. У ёй атрымлівае ўвасабленне асноўны прынцып Брамса — спалучэнне традыцый розных музычных эпох, барока, рамантызму і класіцызму. Гэта складанае сачыненне, у якім рух разгортваецца ад рамантычнага пачатку першай часткі, афарбаванай у лірычныя тоны, да фінальнай кульмінацыі з вобразам няўмольнага лёсу, што можа бязлітасна знішчыць асобу або нават цэлы народ. Гэты твор нібы падводзіць вынік XIX стагоддзя. Мяркуючы па водгуках публікі, мне і артыстам аркестра ўдалося раскрыць ідэю, драматургію і характар кожнай з частак сімфоніі.

Як склалася ваша праца з Максімам Венгеравым, які выступаў у якасці саліста ў скрыпічным канцэрце Брамса? Вы калі-небудзь канцэртавалі разам з гэтым скрыпачом?

— Венгераў — цудоўны скрыпач. Яго называюць «Паганіні новага часу». З ім я працаваў упершыню. Мы рэпеціравалі перад канцэртам усяго толькі адзін дзень, але абодва адчувалі сябе так, як быццам знаёмыя шмат гадоў і ўвесь час выступаем разам. Скрыпічны канцэрт Брамса — гэта адзін з самых віртуозных і яркіх твораў у гэтым жанры. Думаю, мы здолелі перадаць атмасферу светлай урачыстасці музыкі, паказаць чаргаванне драматычных і лірычных вобразаў і нарэшце стыхію венгерскіх народных напеваў і танцаў. Я ведаў, што ўсюды, дзе б ні выступаў Венгераў, яго канцэрты праходзяць пры захопленых авацыях публікі. У Мінску было тое ж самае. Публіка пасля выканання Канцэрта Брамса апладзіравала стоячы і крычала: «Брава!»

Максім Венгераў са сцэны сказаў, што прыехаў павіншаваць вас з юбілеем.

— Так. Ведаю, які складаны графік яго працы ў розных краінах свету. Таму вельмі прыемна, што ён знайшоў час выступіць у мінскім канцэрце. Яго прыезд аказаўся для мяне сапраўдным падарункам.

— У фінале канцэрта былі выдатна выкананыя на біс два венгерскія танцы Брамса. І раптам нечакана прагучала аркестравая версія песні бразільскага кампазітара Зекінья дэ Абрэу «Ціка-ціка», ад якой публіка прыйшла ў захапленне.

— Я адмыслова зладзіў такі сюрпрыз. Побач з класічнымі творамі Брамса паставіў «на дэсерт» «Ціка-ціка». Захацелася, каб канцэрт стаў святам не толькі для мяне, але і для публікі. Вельмі рады, што быў поўны аншлаг і шмат людзей пабывала ў той вечар у філармоніі. Ⓜ

1. Аркестр пад кіраўніцтвам Аркадзя Берына.

2. Скрыпач Максім Венгераў.

Фота Сяргея Ждановіча.

Філарманічны праект «Жоўтыя зоркі» прысвечаны памяці ахвяр Халакосту, і фестываль «Пакуль не ідуць цітры» памяці піяністкі Алены Цагалка — чаканыя музычныя падзеі, да якіх задоўга рыхтуюцца па розныя бакі сцэны. Арганізатарка гэтых праектаў Ганна Лянькова на працягу года збірае музыкантаў, прадумвае ідэю-канцэпцыю, вырашае няпростыя менеджарскія задачы. Для выканаўцаў, удзельнікаў канцэртаў заўсёды ёсць новыя партытуры, прэм'ерныя опусы. Ну і, вядома, для нас, гледачоў, гэта доўгачаканы час паглыблення ў творчы працэс, разважанне-дыялог на тэму вечнасці і актуальнасці.

Наталля Ганул

Канцэртныя праграмы гэтага года раўназначна складаліся з класічных і прэм'ерных выкананняў. Характэрнай асаблівасцю сімфанічных праектаў Ганны Ляньковай з'яўляюцца спецыяльна створаныя для іх правядзення аркестравыя калектывы, у якіх прымаюць удзел усе зацікаўленыя музыканты, сапраўдная айчынная выканальніцкая эліта. За дырыжорскім пультам «Жоўтых зорак» выступіў запрошаны маэстра Бомсак Йі (Аўстрыя), дзякуючы таленту якога атрымалася цэласнае сімфанічнае палатно, глыбокае па думцы і высокапрафесійнае па якасці.

«Жоўтыя зоркі» адкрыліся знакамітым саўндтрэкам Войцэха Кіляра да фільма «Піяніст», этапнага для сучаснага кінематографа. У музычнай тэме Кіляр падкрэслівае характэрную нацыянальную афарбоўку і спецыфічны



ЖЫВЫЯ СТАРОНКІ **ПАМЯЦІ**

прыём, паказальны для яўрэйскіх напеваў: паступовае ўзмацненне матываў, што нагадвае сціснутую спружыну, з наступным энергетычным «выхадам» на крэшчэнда.

Упершыню прагучаў у Мінску твор маладой кампазітаркі Ганны Друбіч, дачкі вядомых расійскіх дзеячаў культуры і кіно — актрысы Таццяны Друбіч і рэжысёра Сяргея Салаўёва. Аркестравая малітва-песня «Кадзіш» з сола віяланчэлі, выразна выкананая Аляксандрам Рамам, лаўрэатам XV Міжнароднага конкурсу імя Чайкоўскага, літаральна перанесла слухачоў у іншае вымярэнне. Друбіч захоўвае традыцыйныя асновы яўрэйскіх матываў, але максімальна ўзмацняе дэкламацыйную выразнасць кожнага павароту інтанацыі-думкі і захапляе натуральным сюжэтным развіццём музычнай тэмы. Яшчэ адна прэм'ера канцэрта — «Lullaby (Калыханка)» Алены Лангер, вядомай брытанскай кампазітаркі, якая нарадзілася ў Расіі, атрымала прафесійныя асновы адукацыі ў Музычнай школе пры Расійскай акадэміі музыкі імя Гнесіных і Маскоўскай кансерваторыі. Опусы Лангер у розных жанрах (оперы, вакальныя цыклы, камерныя творы) гучаць па ўсім свеце, яна з'яўляецца ўладальніцай прэстыжных прэмій. У «Калыханцы» Лангер перш за ўсё скаланае абраны склад выканаўцаў — сола скрыпкі на фоне вакалізу мужчынскага хору. Гэта імгненна разбурае слыхавы стэрэатып, калі калыханкі спяваюць маці, і выводзіць на іншы ўзровень разумення цэлага. Стрымана-напружаную, засяроджаную харавую малітву-плач (у выкананні артыстаў Харавой капэлы імя Шырмы) адцянялі пранізлівая мелодыя і шчымлівы тэмбр скрыпкі ў выразна-дакладным выкананні Рамана Мінца. У гэтым трагічна-журботным памінанні жывыя развітваюцца з тымі, хто пайшлі з жыцця, але іх імёны назаўсёды застаюцца запісанымі на скрыжалях сэрца.

Да гэтай жа тэмы памяці звяртаўся і класік беларускай музыкі XX стагоддзя Генрых Вагнер, які асабіста перажыў трагічныя падзеі Вялікай Айчыннай вайны. Востры драматызм і глыбокія лірыка-псіхалагічныя матывы, адкрытая эмацыйнасць ляжаць у аснове канцэпцыі яго вакальна-сімфанічнай паэмы «Вечна жывыя».

Опус быў напісаны ў 1959 годзе, калі ваенная тэматыка набывала асаблівае гучанне, калі ішло яе асэнсаванне праз прызму агульначалавечых каштоўнасцяў і дамінаваў эпічны пачатак. Памяць як голас соцыуму, памяць як летапіс часу (не выпадкова кампазітар уключае ў партытуру інтанацыйны архетып — народны напеў «Павей, ветрык»), памяць выконвае функцыю своеасаблівага звышзакону захавання ўсяго жывога як неабходнай умовы жыцця чалавека. Паэма «Вечна жывыя» Вагнера і сёння гучыць абвострана


4.


1.


2.


5.


3.

1. На канцэрце фестывалю «Пакуль не ідуць цітры».
Салісты праекта «Жоўтыя зоркі» Аляксандр Рам (2), Раман Мінц (5).
3. Арганізатарка фестываляў Ганна Лянькова.
4. Праведнікі свету на сцэне Белдзяржфілармоніі.
Салісткі праекта «Пакуль не ідуць цітры» Анастасія Гуранкова (6), Юлія Ражкоўская (7), Варвара Няпомняшчая (8).
Фота Сяргея Ждановіча.

сучасна — і ў дачыненні да глыбока сімвалічнай ідэі, і ў сэнсе музычнай лексікі.

Нацыянальная ідэя памяці ахвяр Халакосту была таксама раскрытая праз яўрэйскую рапсодыю для віяланчэлі з аркестрам «Шэлома» Эрнэста Блоха. Яе інтэрпрэтацыя Аляксандрам Рамам раскрыла найбагацейшыя тэмбравыя магчымасці інструмента, тонкую нюансіроўку, валоданне характэрнымі стылявымі манерамі.

Сімфанічная сюіта «Эскізы да Захаду» Леаніда Дзясятнікава была напісана на аснове музыкі да фільма «Захад» па аднайменнай п'есе Ісаака Бабеля. У яе вядомым міксе, так званай клезмерскай музыцы, рытмы танга, «адэскі каларыт» (гісторыя Мендэля Крыка) пераплятаюцца з біблейскімі матывамі, драматычнай інтанацыяй, лёгкасцю і ірoніяй, якія ўвогуле ўласцівыя кампазітарскаму почырку Дзясятнікава.

У вялікім сімфанічным праекце ў межах фестывалю «Пакуль не ідуць цітры» за дырыжорскім пультам выступаў Юрый Караваеў. Яго манеры ўласцівыя дэталізацыя і здольнасць будаваць цэлае, тонкі дыялог з салістам і багацце аркестравага tutti.

Віяланчэльны канцэрт Шумана прагучаў у віртуозным выкананні салісткі Юліі Ражкоўскай. Рамантычныя парывы, пачуццёвасць і вытанчанасць адрозніваюць выкананне беларускай віяланчэлісткі, якая прадэманстравала глыбокае разуменне партытуры нямецкага генія.

Прэм'ерным адкрыццём гэтага канцэрта зрабілася Першая сімфонія «April Song» маладой расійскай кампазітаркі Паліны Назайкінскай (цяпер жыве і працуе ў Нью-Ёрку). Паводле задумы самой аўтаркі, яе сімфонія — «гімн усім, хто жыве, хто не здаецца, хто ў нашых сэрцах». Атрымалася сапраўдная ода любові да жыцця, яго гарманічнасці і прыгажосці. У чатырох частках цыкла паслядоўна развіваецца ідэя «нараджэння жывога імпульсу» энергіі. У першай — у магутным паўнакроўным гучанні аркестра нібы адчуваеш, як праз тоўшчу зямлі прабіваюцца парасткі новага жыцця. Другая частка — своеасаблівая медытацыя, яна акумулюе ў сабе плынь сонечнай энергіі, праз яснае харальнае аркестравае гучанне і касмічную кантылену сола трубы. У трэцяй частцы энергія жыцця выяўляецца праз танцавальныя рытмы, а фінал сімфоніі ў магутным гучанні сцвярджае сімвал веры і надзеі.

Адной з галоўных ідэй фестывалю памяці Алены Цагалка становіцца дабрачынная дапамога таленавітым музыкантам. Сёлета сродкі ад правядзення канцэртаў былі накіраваны на падтрымку конкурсу «Палескі агеньчык», арганізаванага Юрыем Бліновым. На канцэрце ажыццявілася і мара Анастасіі Гуранковай, таленавітай слабавідушчай піяністкі, — выступленне з аркестрам. У яе выкананні прагучала першая частка Канцэрта фа мінор


7.


8.


6.

Іагана Себасцьяна Баха. Глядзельная зала, здавалася, дыхала разам з юнай піяністкай, якая літаральна пагрузілася ў музычны сусвет.

У завяршэнні канцэрта слухачы змаглі атрымаць асалоду ад бліскучага віртуознага піянізму салісткі Варвары Няпомняшчай. Яна ўжо чацвёрты раз удзельнічае ў праектах фэсту і гэтым разам прадставіла ўзрушальную інтэрпрэтацыю Другога фартэпіяннага канцэрта Пракоф'ева.

Другі канцэрт фестывалю «Вечар новай музыкі» быў цалкам арганізаваны сіламі навучэнцаў і выпускнікоў Рэспубліканскага музычнага каледжа пры Беларускай акадэміі музыкі. У гэтым праекце прагучалі творы, напісаныя аўтарамі ў апошняе дваццацігоддзе, што дазволіла правесці цікавыя масты-паралелі паміж творчымі пошукамі французскіх кампазітараў (Жэром Дзюкро, Гіём Канесон, Шарль Мандон), расійскага аўтара Аляксея Курбатава, чэха Атамара Квеча, беларускага кампазітара і баяніста Аляксандра Пажарыцкага. Важнай музычнай падзеяй стала выкананне опусаў маладых аўтараў, у ліку якіх Даніла Балан, Мікіта Шастакоў і Ёханэс Басэ (псеўданім аднаго з удзельнікаў праекта).

Самі выканаўцы пазначылі свой праект як Музычная садружнасць «LES PASSIONNES», падкрэсліўшы накіраванасць у будучыню і ідэйнае адзінства. У гэты вечар яны адкрывалі новыя гукавыя прасторы, не баяліся размаўляць з публікай складанай сучаснай моваю, прадстаўлялі розныя склады камерных ансамблевых сачыненняў. У ліку музыкантаў-арганізатараў і яркіх салістаў канцэрта назавём імёны, якія сёння пацвярджаюць высокі ўзровень айчыннай выканальніцкай школы: Раман Петух (баян), Мікіта Кравец і Ян Хмялеўскі (віяланчэль), Вера Фокіна (флейта), Аляксандра Паўлюкавец, Крысціна Вавілонская і Анастасія Піута (фартэпіяна), Паліна Пратасоўская (скрыпка). Спадзяемся, што зададзены творчы вектар будзе працягнуты і мы станем сведкамі новых праектаў таленавітай моладзі, а жывыя старонкі памяці не змоўкнуць.

Рэцэпты **шчасця**

МЮЗІКЛ ВЕНІЯМІНА БАСНЕРА Ў МУЗЫЧНЫМ ТЭАТРЫ

Таццяна Мушынская

Гэты тэатральны калектыў ужо не першы сезон знаходзіцца, так бы мовіць, на раздарожжы. А часам імкнецца спалучыць неспалучальнае. Бо нікому не вядома, як сумясціць клопат пра касу і напаўняльнасць залы з інтарэсамі выключна мастацкімі?

Зразумела: публіка, якая свядома абірае менавіта гэтую тэатральную пляцоўку, у большасці прыходзіць найперш па рэлакс і лёгкі адпачынак. У аўдыторыі Музычнага, заўважаю не першы раз, пераважаюць жанчыны сярэдняга і старэйшага веку. Аматары эксперыментаў і незвычайных трактовак гэты тэатр з незразумелых прычын абмінаюць. Наведнікі Музычнага шануюць традыцыю (якая можа існаваць як традыцыя, а можа ператварацца і ў махровы штамп). Яны зазвычай не шукаюць драматычнага напружання і рэжысёрскіх вынаходніцтваў. Калі праблемы і ўзнікаюць у першай дзеі, дык у другой павінны вырашыцца. Настрой мусіць быць лёгкім і радасным, сцэнічныя строі — ззяць і пералівацца. Усё так, але як адшукаць для новых пастановак назвы і герояў, далёкіх ад аперэтачных штампаў?

Адзін з такіх варыянтаў тэатр прапанаваў, запрасіўшы на прэм'еру мюзікла Веніяміна Баснера «Яўрэйскае шчасце». Для меламана імя кампазітара асацыюецца найперш з песенным жанрам. Менавіта Баснер — аўтар мегапапулярных песень «С чего начинается Родина?», «На безымянной высоте», «Березовый сок», «На всю оставшуюся жизнь». Дзякуючы эмацыйнай шчырасці, пранікнёнаму меладызму, адзінству лірыкі і драматызму гэтыя творы ўспрымаюцца як музычныя помнікі пэўнай эпохі.

Сюжэтнай асновай спектакля «Яўрэйскае шчасце» зрабіўся раман Давіда Фрыдмана «Мендэль Маранц». Ён пра эмігрантаў першай хвалі, якія з'ехалі за акіян у 20-я гады мінулага стагоддзя. Але тэма эміграцыі (як і пошукаў лепшай долі) застаецца, на жаль, актуальнай для нашага грамадства. У 1994-м Баснер увасобіў даўнюю мару — стварыў у тагачасным Ленінградзе яўрэйскі тэатр пад назвай «Сімха» («Радасць»). Там і адбылася прэм'ера мюзікла «Яўрэйскае шчасце». Праз нейкі час кампазітар памёр, а тэатр перастаў існаваць.

Прывабнасць мінскай прэм'еры ў тым, што перад намі не перанос і не паўтор, а самастойная і арыгінальная версія. Тое, як клавір твора трапіў у Мінск, — амаль дэтэктыўная гісторыя. Аркестроўку музыкі спектакля зрабіў дырыжор Юрый Галяс.

Пэўны ажыятаж, што назіраўся на прэм'еры, квіткі, раскупленыя на паказы ў наступныя месяцы, сведчаць: пастановачная брыгада на чале з рэжысёрам Міхаілам Кавальчыкам здолела стварыць спектакль, запатрабаваны публікай і надалей.

Мяркую, відавочных прычын глядацкай запатрабаванасці некалькі. Першая: сто гадоў таму менавіта яўрэі складалі пераважаную частку насельніцтва Мінска. Другая: у яўрэйскім музычным фальклоры заўжды прысутнічае адметны каларыт і невынішчальны аптымізм. Магчыма, таму «Яўрэйскае шчасце» — спектакль лёгкі, светлы, радасны. Як быццам ён і не прэтэндуе на нешта глабальнае, на неверагодныя адкрыцці. Але адносіны дзяцей і бацькоў, атмасфера ў сям'і, пошукі шчасця — насамрэч тое, што цікавіць і хвалюе кожнага.

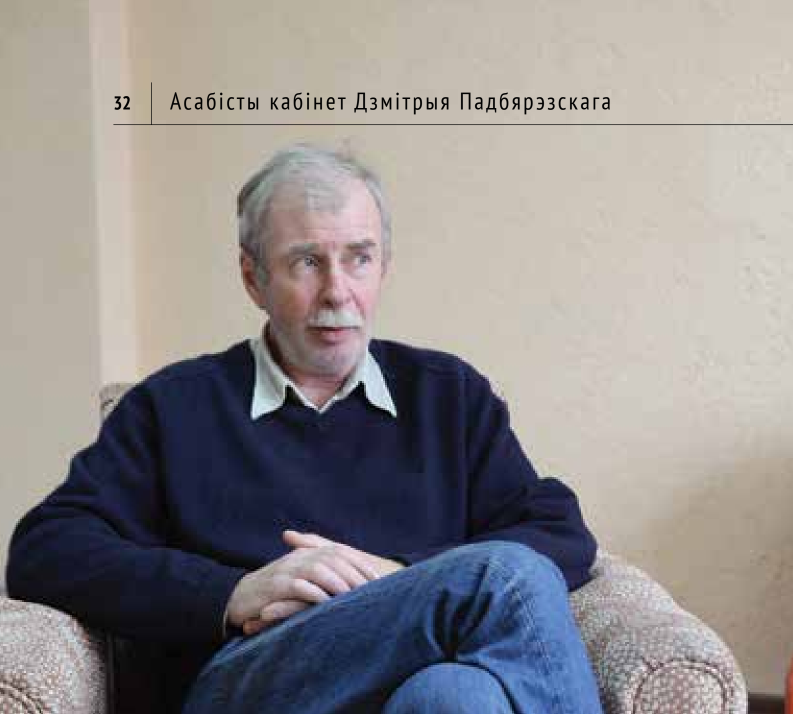
Пастаноўка не раздражняе зацягнутасцю ці грувасткасцю, як тое часам можна назіраць на спектаклях Музычнага. Яна лёгка коціцца па рэйках сюжэта, вабіць мелодыямі, прасякнутымі яўрэйскім меласам. Захапляе жыццярадаснымі і імклівымі сцэнамі, дзе яднаюцца спевы і танец (балетмайстарка Юлія Міхайлава, вакальная кіраўніца Святлана Пятрова). Аздобленая гумарам, але не прымітыўным, а дасціпным і досыць часта інтэлектуальным, на які непасрэдна адгукаецца зала. Напэўна, асноўная крыніца досціпаў — галоўны герой, Мендэль Маранц (Віктар Цыркуновіч). Артысту відавочна імпануе ягоны герой. Ён з радасцю паглыбляецца ў ягоны характар эмігранта-вынаходцы, адначасова і філосафа, чалавека назіральнага і добразычлівага. Няпроста ўявіць, што Цыркуновіч гэтак жа пераканаўча выконвае камедыйна-характарныя ролі ў аперэтах і ўвасабляе вобраз Купалы ў адной з нядаўніх пастановак.

Да бясспрэчных плюсаў мюзікла варта аднесці наяўнасць акцёрскага ансамбля, калі ўсе выканаўцы існуюць у стылі адной пастаноўкі, але, тым не менш, кожны стварае каларытны вобраз. Радуюся, што разгорнутую і адметную ролю Зельды ўвасобіла шматгранная Кацярына Дзегцярова (на маю думку, пакуль не ацэненая як след салістка, якая часцей раскрываецца ў спектаклях «Тэрыторыі мюзікла» і арыгінальных філарманічных праектах). Радуюся, што Дзянісу Нямцову (ён выконвае ролю музыканта і апавядальніка) не даручылі ўвасабляць чарговага крыважэрнага нягодніка. Яўген Ермакоў, які ў аперэтах выступае пераважна ў ролях рамантычных, тут стварае сатырычны вобраз сквапнага Бернарда, брата Зельды.

Калі сутыкаешся са спектаклем не надта ўдалым, ён раздражняе, у выніку пачынаеш шукаць відавочныя ці прыхаваныя прычыны творчай няўдачы ці ўдачы адноснай. Калі на пастаноўцы забываеш, што прыйшла, каб напісаць рэцэнзію, атрымліваеш глядацкае задавальненне, радуешся лёгкасці сцэнічнага існавання герояў, — гэта нараджае лёгкі і аптымістычны настрой. І адначасова сведчыць пра ўзровень спектакля. Калі будзе вольны час (і квіткі), пацікаўцеся рэцэптамі шчасця, пра якія гаворка ў мюзікле. Тым больш яны ўсеагульныя.



«Яўрэйскае шчасце». Сцэна са спектакля.
Фота Сяргея Чыгіра.



Амерыканскі чос

Для тых, хто не вельмі абазнаны ў музычным слэнгу, варта патлумачыць некалькі значэнняў слова «чос». Такім чынам, гэта: 1) калі артысты савецкіх яшчэ філармоній зараблялі грошы, што аніяк не праходзілі праз касу; 2) падман, глупства; 3) вялікая колькасць выступленняў за кароткі час; 4) нарэшце, паводле сайта dic.academic.ru, чос — гэта выступленні артыстаў на вельмі нізкім прафесійным і мастацкім узроўні.



1.

У канцы лютага гэтага года ў пэўных музычных колах нашай краіны шырока абмяркоўваліся гастролі ў ЗША калектыву пад назвай «Песняры». Уласна кажучы, з усіх знаёмых твараў у складзе таго калектыву былі толькі два: Анатоля Кашапарава і Леаніда Барткевіча. Яшчэ двух музыкантаў-інструменталістаў на выстаўленых у інтэрнэт відэа я бачыў упершыню. Ды іх падчас канцэртаў наогул магло не быць на сцэне. Хоць бы таму, што ўсе выступленні адбываліся пад фанаграму, вакальную ды інструментальную. Ды няхай бы вакалісты — заслужаныя артысты Беларусі (ці ўсё ж БССР?) разяўлялі раты пад некалі ўласна запісаныя вакальныя партыі. Але ж часам гучала ледзь не фірмовае «песняроўскае» шматгалоссе, у той час як мікрафоны наогул трымалі толькі два чалавекі. Больш за тое: час ад часу гучалі фанаграмы з галасамі ну зусім іншых спевакоў. Што й выклікала шматлікія каментары.

Найбольш рэзка выказаўся былы ўдзельнік сапраўдных «Песняроў» Барыс Бернштэйн. На сайце pesnyary.com ён напісаў: «Мне, як былому, было б надзвычай сорамна выходзіць на любую сцэну з такой адкрытай халтурай. Ды спекуляваць сваімі і чужымі былымі заслугамі...» Пры гэтым Барыс удакладніў, што канцэрты былі анансаваныя з удзелам не «былых артыстаў ансамбля», а менавіта як «Песняроў». Нехта яму запярэчыў, маўляў, падчас канцэрта, відэа з якога з'явілася ў інтэрнэце, проста пераблыталі фанаграмы, на што Барыс адказаў: «Ёсць вельмі просты спосаб не пераблытаць фанаграмы — гэта спяваць жыўцом. І іграць таксама». Яго падтрымаў карыстальнік пад нікам s540: «Пасмешышча яшчэ тое! Пры ўсёй павазе да былых заслуг Кашапарава і Барткевіча лічу ганьбай разяўляць рот пад чужую фанаграму з чужым вакалам».

Праўду сказаць, у самой Амерыцы далёка не ўсе адрэагавалі гэтак адмоўна. Многім былым грамадзянам СССР было проста прыемна ўбачыць два знаёмыя твары і пачуць песні, якія засталіся ў памяці ці не да сканчэння жыцця. Так, на старонцы «Фэйсбуку» ў групе «Open Russian Speaking Minnesota» нехта Sveta Vold напісала: «Мне было неяк абыякава на факт фанеры. Чэсна! Не ведаю чаму. Я вярнулася ў тыя моманты, калі была маленькай дзяўчынкай. Атмасфера была добрая. Упэўнена, што нашыя старычкі атрымалі сваю порцыю задавальнення». На што Gueorgui V Martynov заўважыў: «Арганізатарам дзякуй. Яны рупяцца і грошы зарабіць. Прыехала адкрытая халтура, і нам яе прадалі.



2.

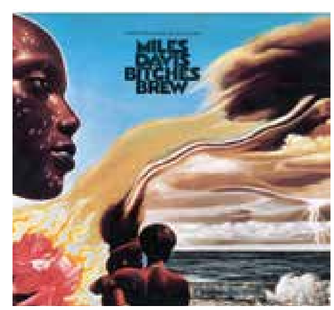
Таму як больш ніхто і не бярэ. Дрэнна тое, што на мяне як слухача і як шанавальніка творчасці ім наплявацьь». І яшчэ рэакцыя: «"Песняры" ў Лос-Анджэлесе. Гэта проста жэсць. Ніводнага жывога гуку, апроч фанаграмы. Нейкі рэстаранна-вясельны варыянт. Вельмі непрыемна».

Заўважу: квіткі на канцэрты так званых «Песняроў» каштавалі 65 долараў, што для ЗША сума не маленькая. Адно цікавіць: а з атрыманых ганарараў нашы заслужаныя артысты будуць плаціць падаткі ці, як і раней, тая сума праслізне міма касы? Бо «чос» усё ж мусіць быць класічны!

Тым не менш той час рэзка кантрастуе з выступамі іншых айчынных калектываў за мяжой. Прыкладам, «Стары Ольса» цягам 2016—2019 гадоў зрабіў пяць тураў па ЗША, штораз зайграўшы на публіку ад 20 да 300 чалавек 50-55 канцэртаў. Фанаграмных?! А з чаго гэтым музыкам працаваць пад фанеру, калі яны сапраўдныя прафесіяналы і дбаюць пра ўласны гонар? Яшчэ прыклад: мінская група Molchat doma. Цягам нейкага года — ажно тры еўрапейскія туры, апошні — сёлета ў студзені-сакавіку, 39 канцэртаў, у тым ліку аншлагавы ў лонданскім тысячніку. А ў траўні маюць быць 19 канцэртаў у ЗША і зусім не для былых савецкіх. Мала прыкладаў? Калі ласка: зусім нядаўна магілёўская каманда Nizkiz сабрала тысячнікі ў Санкт-Пецярбургу ды Маскве. Лішне казаць, што вышэй названыя калектывы працавалі чэсна. Адрозна ад «залатых галасоў», якія сваімі выступамі за акіянам, мяркуючы па ўсім, паставілі на сваёй артыстычнай кар'еры тлусты крыж...

Пачатак новай эры

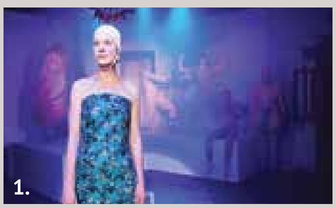
Цяпер крыху пра куды больш прыемнае. 30 сакавіка 1970 года свет убачыў чарговы альбом калектыву ўжо на той час славутага трубача Майлса Дэвіса пад назвай «Bitches Brew». Матэрыял для двайнога альбому пісаўся ў канцы 1969-га з удзелам музыкантаў, якія праз пэўны час зрабіліся зоркамі джазу першай велічыні. Вось толькі некаторыя з іх: Уэйн Шортар, Чык Карыа, Лэры Янг, Джо Завінул, Джон Маклафлін, Дэйв Холанд, Білі Кабэм, Джэк Дэджонет. Разам з крыху раней выдадзеным альбомам Дэвіса «In A Silent Way» гэтая праграма запачаткавала нараджэнне новага стылю музыкі: ф'южн альбо джаз-рок. Наяўнасць электронных інструментаў, гукавыя спецэфекты і многае іншае прынцыпова адрознівала гэты запіс ад стандартнага падыходу да джазу. Настолькі, што адзін з крытыкаў заўважыў: «Дэвіс накрэсліў рысу на пяску, за якую аніколі не заходзілі аматары джазу». Тым не менш альбом быў прададзены накладам у мільён копій, яго прызналі рэвалюцыйным, а Майлса Дэвіса залічылі ў спіс тых музыкаў, якіх называлі творцамі, што спрычыніліся да нараджэння новай стылістыкі.



1. Квіткі на канцэрты так званых «Песняроў» у ЗША.

2. «Molchat doma» ў Нарве. *Фота afisha.tut.by.*

З 13 да 27 красавіка шаснаццаты раз Масква прычакае **Міжнародны фестываль студэнцкіх пастановак «Твой шанец»** — для гледачоў гэта перадусім добры шанец пазнаёміцца з актуальнымі плынямі, якія спраўджвае тэатральная моладзь. Спектаклі, выбраныя з дзвюх сотняў заявак, арганізатары назвалі самымі смелымі, дзёрзкімі, інтэлектуальнымі, а выканаўцаў — будучымі зоркамі тэатра і кіно (пакуль што яны прадстаўляюць тэатральныя навучальныя ўстановы Расійскай федэрацыі — з Масквы, Санкт-Пецярбурга, Яраслаўля, Ніжняга Ноўгарада і Саратава, а таксама з Германіі, Венгрыі, Румыніі і Балгарыі). У еўрапейскай праграме фэсту возьмуць удзел знакамітыя





творчыя ВНУ: Тэатральная акадэмія Гамбурга і нямецкі Тэатр Талія прадставяць студэнцкую работу па творах Данііла Хармса «Загіблыя ў жыццёвым полі» ў рэжысуры акцёра Тэатра Талія Ёрга Поля. Студэнты Нацыянальнага ўніверсітэта тэатра і кіно імя Караджале (Румынія) бяруцца за адзін з самых загадкавых і глыбокіх тэкстаў брытанскага драматурга Пітэра Шэфера «Эквус». Універсітэт Капашвара (Венгрыя) прывязе камерную пастаноўку «Лір». Нацыянальная акадэмія тэатра і кіно імя Крыста Сарафова (Балгарыя) упершыню ў гісторыі фестывалю «Твой шанец» прадставіць адразу два курсы: спектаклі «Нячысты» паводле п'есы Ніны Садур «Панначка» і «Лэдзі Макбет Мцэнскага павета» паводле аповесці МікалаяЛяскова. Традыцыйна на час студэнцкага фэсту ў Баярскіх палатах СТД РФ адкрыецца выстава маладых тэатральных мастакоў імя Алега Шэйнцыса. Магчымасць трапіць у лік удзельнікаў атрымаюць самыя крэатыўныя студэнты і нядаўнія выпускнікі факультэтаў сцэнаграфіі, мастацкіх факультэтаў каледжаў, вучэльняў і школ дызайну.

27 красавіка на цырымоніі закрыцця будзе абвешчаны не толькі лепшы спектакль (а Гран-пры фестывалю дае магчымасць цягам цэлага сезона паказваць твор у Маскве), але і лепшы малады мастак, якому дастанецца грашовы прыз на далейшыя праекты.

Да 30 сакавіка Расійскі акадэмічны маладзёжны тэатр (РАМТ) і Саюз тэатральных дзеячаў працягваюць прыём заявак у Майстэрню дзіцячай драмы пад кіраўніцтвам драматурга Міхаіла Барценева і тэ-



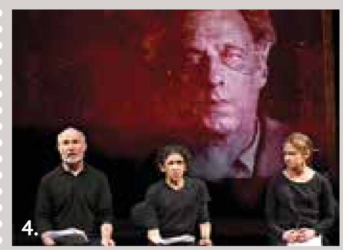


атразнаўцы Паўла Руднева. Праект названы **«10 мінус»** і распачынаецца з мэтаю развіцця рэпертуару для дзяцей узроставай катэгорыі ад 5 да 10 гадоў. Для ўдзелу ў адборачным туры, акрамя рэзюмэ, аўтары павінны прадставіць п'есу, напісаную не больш за тры гады таму, а таксама творчую заяўку, у якой будуць адлюстраваныя тэма, ідэя, кампазіцыя будучай п'есы. Інсцэніроўкі чужых твораў і п'есы па матывах іншых твораў не разглядаюцца. Падчас работы аўтар можа змяніць першапачатковую задуму. Паводле інфармацыі на сайце РАМТ, з дасланых заявак экспертная група адбярэ шэсць, і ўжо ў траўні месяцы аўтараў запросяць у РАМТ на тыднёвы адукацыйны семінар. Майстры пазнаёмяць удзельнікаў з сучасным кантэкстам расійскага і замежнага тэатра для дзяцей, індывідуальна разбяруць дасланыя на конкурс творчыя заяўкі, дапрацуюць ідэі. Тады ж драматургі пазнаёмяцца з запрошанымі рэжысёрамі для ўдакладнення сцэнічнай формы будучага тэксту.

Да 10 верасня драматургі маюць час, каб працягнуць працу над першапачатковай задумай або напісаць новы тэкст па ўзгадненні з майстрамі. Пасля пройдуць абмеркаванні тэкстаў, індывідуальныя заняткі, і аўтары атрымаюць яшчэ месяц на тое, каб дапрацаваць матэрыялы.

З 10 кастрычніка па 10 лістапада рэжысёры паставяць па п'есах эскізы, а па выніках паказаў аўтары змогуць дапрацаваць свае тэксты да фінальнай версіі. Гатовыя п'есы будуць апублікаваныя на сайце тэатра, спектаклі — калі адбудуцца — увойдуць у рэпертуар.

З 21 траўня да 6 ліпеня Квебек (Канада) чакае міжнародны тэатральны фестываль **Carrefour**, які мае адбыцца дваццаць першы раз (фэст ладзяць цягам дваццаці сямі гадоў, раней — раз на два гады). Паводле мастацкай кіраўніцы фестывалю Мары Гіньяк (Marie Gignac), сёлетнюю праграму падтрымаюць Важджы Муавад, Жаэль Памра, Іаган Ле Гілерм, зорка дакументальнага тэатра Стэфані Каегі з Rimini Protokoll. Сярод найцікавейшых драматычных вылучана пастаноўка пад назвай «Чаму?» з тэкстам і рэжысурай Пітэра Брука і Мары-Элен Эсцьен (Парыж) для трох выканаўцаў, якія дрэнчацца над пытаннем «чаму мы займаемся тэатрам?».



Вядома, без Усевалада Меерхольда і тузіна славутых наступнікаў падобнае пытанне нават не паўставала б, але адказ на яго шукаецца таксама і праз жыццяпісы творцаў, а яны вельмі і вельмі няпростыя.

МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ СТУДЭНЦКІХ ПАСТАНОВАК «ТВОЙ ШАНЕЦ»

1. «Загіблыя ў жыццёвым полі». Тэатральная акадэмія Гамбурга, Тэатр Талія (Германія). *Фота з сайта nastrastnom.ru.*

2. «Эквус». Нацыянальны ўніверсітэт тэатра і кіно імя Караджале (Румынія). *Фота з сайта nastrastnom.ru.*

МІЖНАРОДНЫ ТЭАТРАЛЬНЫ ФЕСТЫВАЛЬ CARREFOUR

3. «Куды ты ідзеш, калі спіш ідучы?..» Фестывальны праект (Канада). *Фота з сайта carrefourtheatre.qc.ca.*

4. «Чаму?». C.I.C.T. — Theatre des Bouffes du Nord (Францыя). *Фота з сайта carrefourtheatre.qc.ca.*

Сухая рэшта

«КАРОЛЬ ЛІР» УІЛЬЯМА ШЭКСПІРА НА СЦЭНЕ БЕЛАРУСКАГА НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

Жана Лашкевіч



У адказ на якое сацыяльнае запатрабаванне з'явіўся найноўшы Лір? Якая агульнатутэйшая чалавечая вымога яго паклікала? Што хацелі сказаць са сцэны, прамаўляючы Шэкспіраў тэкст? Што мелі на ўвазе, апранаючы Ліра ў фрэнч і галіфэ? Няўжо трагедыю раптоўнай відушчасці катарага па ліку ўладара?

Шэкспір у «Каралі Ліры» выкладае сама менш паўтузіна чалавечых трагедый; найбольш буйныя па маштабе — караля Ліра і графа Глостэра. Абодва ў веку, абодва (праўда, у рознай меры) страцілі пачуццё рэальнасці, аказаліся даверлівымі, купіліся на самую непрыхаваную і відавочную ману. Першы — пад уплывам і ў прысутнасці шырокай публікі: у пастаноўцы Мікалая Пінігіна сцэну падзелу маёмасці Ліравы дочкі прыпадабняюць да ток-шоу — дужа спанатрана спаборнічаюць, прамаўляючы ў мікрафоны. Другі — накручаны плеткарамі і пэўнай блізкасцю да каранаванага ўладара: Эдмунд, рыхтуючыся падступіцца да бацькі з фальшывым лістом брата Эдгара, гатуе локшыну і просталінейна (літаральна) упрыгожвае ёю графа Глостэра. Гаворка ідзе пра старую завядзёнку дзяржаўцаў настолькі адцягнуцца, адкаснуцца ад падуладных, што самыя набліжаныя мусяць трымаць уладароў у няведанні і «акуратненька маўчаць»? Дык гэта з'явы шараговыя, распаўсюджаныя, сёння з іх нават драмы не выціснеш, адзін фарс. Эдмунд лістом сцелецца, вужакам круціцца, ажно паставай сваёй нагадвае пра крыўду нараджэння (незаконны сын, пабочны), але ж таксама мае права, бо, прынамсі, не горшы. Нам хочуць давесці, што справядлівасць не аднаўляецца праз злачынства? Яшчэ як аднаўляецца (сведчыць акцёрская пераканаўчасць Івана Труса), дый сам Шэкспір гэта сцвярджае вуснамі Ліра, прапануючы Кардэліі ўзяць «сваю праўду сабе ў пасаг».

Можна здагадацца, што Ліpава каралеўства маленькае, а кароль асвойтаўся з вялікай славай, таму памагатыя налаўчыліся любую імітаваную дзейнасць выдаваць за важную дзяржаўную; што не гранічная скнарлівасць патрабуе ад

1. Сцэна са спектакля.
2. Крысціна Дробыш (Кардэлія).
3. Аляксандр Казела (Блазен), Віталь Макарэвіч / Ігар Сігоў (Кент).
4. Іван Трус (Эдмунд).
5. Віктар Манаеў (Кароль Лір).
6. Сяргей Чуб (Герцаг Альбані), Юлія Шпілеўская (Ганэрылья).
7. Аляксандр Паўлаў (рыцар Ліра).
8. Алег Гарбуз (граф Глостэр), Павел Астравух (Эдгар).
9. Віктар Манаеў (Кароль Лір), Крысціна Дробыш (Кардэлія).
Фота Таццяны Матусевіч.



1.


2.


4.


3.


5.

Ліравых дачок ашчаджаць кожную драбніцу, а натуральная нястача, бо «нівы залатыя, / квяцістыя прасторы сенажацей» вымагаюць надта вялікіх высілкаў па ўтрыманні ў апісаным стане. Верагодна, вінаваты час і норавы: паколькі нашы колішнія бойкі з французамі скончыліся стварэннем мемарыялу на Бярэзіне, а пагроза застаецца хіба ў выглядзе высокай моды і высокай кухні, здарэнне з Лірам, які сам сябе пазбавіў кароны і гонару, выпадак з Глостэрам, што даў веры падступніку і аніяк не парупіўся праверыць сынаў данос на сына, сёння выдаюць бадай на асабістыя трагедыі старчакоў. Альбо так: трагедыі падманутай, зняважанай, прыніжанай старасці. Аднак заглыбіцца ў іх не выпадае ні Віктару Манаеву (кароль Лір), ні Алегу Гарбузу (граф Глостэр): як кволай пазалотай іржы, пастаноўка зіхаціць паблажлівай рэжысёрскай іроніяй. У сцэне буры сам Лір накідае на вентылятар папкорн — так плойма са ста рыцараў світы ўвасабляецца ў просьбу пра «крыху цяпла і сонца»? Альбо ў тое, што неба не запаліць у каралі «высокі гнеў»? Графу Глостэру дзелавіта выдзіраюць вочы; чырвоныя (крывавыя?) яблыкі адпавядаюць памерам садавіны, каб відаць было з апошняга шэрагу партэра; узнагароднае золата Глостэра (за тое, што адвялі на выспу) сур'ёзна вылузваецца з кішэні, але паблажліва адскоквае ад сцэны. З шэкспіравых інтрыг і матывовак так дыхтоўна выціснуты страх, каханне, прага помсты і асалоды, а з інтанацый — горыч, прыўзнёслась і шчырасць, што ўся сцэнічная дзейнасць зведзена да працэсу ўпарадкавання і ахвярапрынашэння — увасаблення славутай «сухой рэшты».

На «Караля Ліра» трывала адгукаецца глядацкая цікаўнасць: якім манерам ходзяць па сцэне, ува што адзетыя-абутыя, як існуюць, як дзеляць... І наколькі рэжысёрскае шчыраванне над матэрыялам п'есы не дайшло да яснага чаканага вырашэння, настолькі мастачка Кацярына Шымановіч прапануе і ўвасабляе ўласную драматургічную лінію славутай п'есы, дзе прыўкрасныя кабеты ў яркіх сукнях і высокіх мядзведжых шапках хаваюць грудзі за стылізаванымі гаржэ — звыклымі дэталямі рыцарскага ўбору. (І яны, жанчыны са зброяй, налаўчоныя жыць па-мужчынску, у бойцы за каханка Эдмунда цягаюць адна адну за валасы?! І чыёй гэта воляй раптоўна забыліся на ўсё, чаму навучаныя з дзяцінства? А мо так увасобілі каралеўскі праклён: «Яна ўчэпіцца ў твой воўчы твар / Зубамі, кіпцямі...») Упаляваныя зайцы ў Ліравых лоўчых панавешаны як вялізныя нязручныя бірулькі (альбо для палявання, падпарадкуючыся каралеўскай бздуры, стварылі ўніформу?). Карта каралеўства трымаецца на стужцы вэлкро і з характэрным гукам падзяляецца на патрэбную колькасць

кавалкаў; вытворчая альбо пастановачная іронія суправаджае паказальную каралеўскую дзяльбу, бо ці не кожная рэч разрываецца, разымаецца і распадаецца толькі на дзве (падрыхтаваныя) часткі (выдае, што адну з дачок нават пад увагу не бралі і ўсё вырашылі, ведаючы яе шчырую натурыстасць?); апошнім у шэрагу стае тронны фатэль караля — Ганэрылья і Рэгана, абмяняўшыся трывожнымі рэплікамі, вельмі эфектна расцягваюць кавалкі (і надта шкада, што гэты эфект не замацаваны працягам). Велізарныя (пад каласнікі) рухомыя панэлі ўтвараюць і вельмі проста перакройваюць сцэнічную прастору — няўтульныя высокія пакоі імгненна адкрываюць умоўную далячынь. У кожнай дзірцы, прасвідраванай на панэлях з пэўнай паслядоўнасцю, утрымліваецца кавалак трубы — абрэзак, які адыграе ролю меча, такім чынам кожны ўмоўны пакой вокамгненна робіцца не ўмоўнай збройняй. Сучасная тэатральная эстэтыка ўтварае цэлую драматургію падобнага абрэзку: дзе можна яго падхапіць (ды паўсюль, дзе нешта будуецца), як можна яго ўжываць (спанатрана альбо як выпадковую зброю), якога кшталту бойку можна з ім спраўдзіць (дваровую сутычку, уплывовае змаганне за квартал або цэлае раённае каралеўства). Бойка абрэзкам трубы — невысакародная, часам подлая ці адмыслова падладжаная, абсалютна ў духу п'есы і так званай субкультуры. Але на сцэне кожнае скрыжоўванне труб суправаджаецца фанаграмным бразгатам мечаў. Свяжуткія Шэкспіравы ваяры пасля бою з французамі дэманстратыўна скідаюць сваю зброю ў скрыню — тыя самыя абрэзкі труб, але на траціну пафарбаваныя ў заўважны пунсовы колер. Такім чынам пунсавее нават залацістая іржа ўсюдыіснай іроніі?

...Жывыя шыхтуюць памерлых на вазках-пахавальнях — ага, трэба ж звесці трупы са сцэны! Але не. Блазен выносіць мяшэчак з абрэзкамі труб і кожны прымацоўвае як наверша да вазковых дзяржальнаў — такім чынам атрымліваецца крыж.

Па-над усімі блазен «акуратненька маўчыць» і акуратненька самаўкрыжоўваецца на адной з плоскасцяў між кавалкамі труб-патарчакаў. Сімвалічна. І фігуруста падціскае калені.

Ну, «на ўсякае шаленства не ўнаровіш». Верагодна, асабістыя трагедыі Шэкспіравых старых мусяць, нарэшце, саступіць месца — «нам, новым людзям». А нам, як пераклаў з Шэкспіра Юрка Гаўрук, «наўрад ці давядзецца столькі жыць, / і гэтак мучыцца, і так тужыць». Хіба іранізаваць.


6.


8.


7.


9.



«Што жа ты, душа, міма **раю** прайшла?»

«ВАЎКАЛАК» ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ ІМЯ ЯКУБА КОЛАСА

Юрый Іваноўскі

Спектакль, увасоблены на камернай сцэне, мае адметнае жанравае ці, хутчэй, канцэптуальнае вызначэнне (яно ж будзе тлумачэннем-разгадкай для не самага дасведчанага гледача) — шлях навяртання. Гэты панятак духоўнага, біблейскага паходжання, ён тлумачыцца як нежаданне заставацца ў граху, як прага (і працэс) абуджэння сакральнага, святога ў душы чалавека. Усё гэта вельмі важна для Яна Баршчэўскага і чырвонай ніткаю працягваецца праз усе яго творы.

1.

1. Дзмітрый Каваленка (малады Марка).
2. Ульяна Ацясава (Ганна), Дзмітрый Каваленка (малады Марка).
3. Паліна Крашэўская (Алена), Арцём Герак (дудар Арцём).
4. Сцэна са спектакля.
Фота Наталлі Лавіцкай-Ярмолавай.

У спектаклі Ірыны Цішкевіч (якая з'яўляецца і аўтаркай інсцэніроўкі, і рэжысёркай-пастаноўшчыцай) гэтая тэма звязана з іншай — вынішчэннем ды вяртаннем духоўнай, нацыянальнай памяці і самасвядомасці беларуса. Ператварэнне простага закаханага хлопца Маркі ў пачвару, апантаную прагай помсты (пад уплывам няспрыяльных абставін, жорсткасці, чэрствасці, здрады, подласці людзей), сімвалізуе адступніцтва ад роднага асяродку, як нацыянальнага, так і духоўнага — радзімы, бацькаўшчыны. Адсюль узнікае форма сцэнічнага твора: перад намі спектакль-абрад. Менавіта этнаграфічны, фальклорны складнік з'яўляецца вельмі істотным; для стварэння музычнай партытуры, якая самым адметным чынам паўплывала на атмасферу пастаноўкі, на сапраўднасць і праўдзівасць



4.



3.



2.

акцёрскага існавання, Ірына Цішкевіч звяртаецца да аўтэнтыкі — кампазіцый этна-трыа «Троіца», а таксама сустрэч (цягам стварэння спектакля) з яе кіраўніком, знакамітым збіральнікам нацыянальнага фальклору Іванам Кірчуком. Спачатку ішла размова пра тое, што «Троіца» будзе займацца музычным афармленнем пастаноўкі. Але абставіны не спрыялі, і тады Іван Іванавіч сказаў: «Бярыце ўсё, што мы зрабілі. Выкарыстоўвайце так, як вам трэба». Ён сам прыехаў у Віцебск, каб дапамагчы, узбагаціць спевы, раскласці творы на двух-трохгалоссе, апавесці гісторыю песень. Так што артысты натуральным чынам (уласнымі галасамі) робяць музычны складнік пастаноўкі.

Арганічна ўплецены ў тканіну спектакля і абрадавыя танцы (харэографка Дыяна Юрчанка), якія вызначаюць нацыянальныя звычаі, традыцыі, святы — Каляды, Вяселле, Купалле, замовы і г.д.

Сцэнаграфія Юліі Карымавай досыць лаканічная і разам з тым сімвалічна змястоўная, умоўна-асацыятыўная. Большая частка сцэнічнай прасторы аголеная, што дае магчымасць выбудаваць пластычную дзею і драматычную ігру. Толькі ў глыбіні драўляны будан (які відавочна сімвалізуе дрэва жыцця) з прымацаваным да яго жураўлём, нібы выпусташаны, выдзьмуты знутры і звонку, закрыты парканам, што абыгрываецца артыстамі і як дарога, і як свайго роду панцыр (у яго, як у скуру, «загортваецца» Марка ў адным з эпізодаў).

Спектакль пачынаецца з гукаў завеі. Магутны, пранізлівы вецер прадзімае людзей, моцна прыціснутых адно да аднаго і схаваных у будане. Быццам лістота ападае з восеньскага дрэва на дол — з чалавечых рук выслізгваюць катанкі. Калоцячыся ад холаду, людзі спрабуюць сагрэцца, адчуць цеплыню бліжняга свайго. Марка падносіць сваім суседзям катанкі, яны абуваюцца і... пачынаецца свята Калядаў. З першай сцэны відавочная злучнасць, знітаванасць масоўкі, гэта дазваляе зрабіць высновы пра пэўнасць акцёрскага ансамбля, пра тое, што народ у спектаклі — гэта асобны герой. Ствараецца духоўная чалавечая супольнасць, заснаваная не толькі на ўзаемадзеянні, але нават на адчуванні кожнага кожным, і не толькі ў руху, але і ў статыцы.

Асобныя рэчы набываюць у спектаклі значэнне сімвалаў. Можна прыгадаць камень у руках Маркі, які ён апускае ў ваду (сімвал граху альбо помсты), хустку Алены ў вясельным абрадзе; безліч чырвоных клубкоў, што атаясамляюцца то з пырскамі крыві, то з ніткамі злашчаснага лёсу, якія заблытваюць-разблытваюць людзі, то з абярэгамі ад чорнай энергіі злых духаў. Сімвалічным выступае нават спалучэнне пэўных колераў — чорнага, чырвонага і белага (сукенка Ганны кантрастуе з касцюмамі іншых персанажаў), традыцыйных для беларусаў. Вобраз вады таксама мае знакавую прыроду. Яшчэ на пачатку пастаноўкі герой узіраецца ў яе і быццам бачыць сваю будучыню — разглядае тую пачвару, якой неўзабаве стане. Марка, Ваўкалак, заяўлены нібы ў дзвюх іпастасях — малады (яго іграе Дзмітрый Каваленка) і стары, ён жа апавядальнік (Пятро Ламан), які, прыгадваючы, нібыта азіраецца на сваё мінулае, пераацэньвае яго. Малады і стары існуюць то паасобку, то паралельна, як паловы аднаго цэлага. Калі першы больш выбуховы, палкі, нястрымны ў сваім пачуцці-жарсці, бо пражывае ўсе драматычныя падзеі — фатальную закаханасць у Алену, яе гвалтоўнае вяселле з нялюбым Іллёй, загаворанае зелле дудара Арцёма, якое праз сілу выпівае, сваё жудаснае ператварэнне ў ваўкалака, то другі больш стрыманы, хоць у гэтым спакоі адчуваецца яго глыбокі ўнутраны боль. Стылістыцы спектакля (народна-міфалагічнай, язычніцкай у сваёй аснове) зболышага не ўласцівыя хрысціянскія матывы, хоць ідэя абодвух твораў, і літаратурнага, і сцэнічнага, — менавіта біблейская, евангельская. Бадай, найлепш яна прасочваецца ў песні пра трох анёлаў:

Ой, ішлі-прайшлі да тры янгалы,
Што вялі яны душу, душу грэшную.
Ой, і што ж ты, душа, міма раю прайшла?
Ой, і чым жа ты, душа, правінілася?

Як сэнсавы акцэнт яна некалькі разоў паўтараецца ў спектаклі; менавіта яе пяе Марка ў старасці.

Вылучаецца ў пастаноўцы і вобраз дудара Арцёма (Арцём Герак). Поўны драматызму, ён раскрываецца ў дзвюх жыццёвых сітуацыях: на вяселлі, дзе спакушае Марку загаворанным пітвом (нахабна, цынічна, з упэўненасцю ва ўсёдазволенасці), і пасля выкрадання ваўкалакам дачкі. Спачатку ён разгублены, потым раз'юшаны, гатовы біцца за родную душу на смерць, а ў фінале сцэны поўны трагічнай роспачы. Вобраз жывы, пераканальны, цэласны.

Скупымі, лаканічнымі фарбамі малююць сваіх драматычных гераінь Юлія Крашэўская (Алена) і Ульяна Ацясава (Ганка, скрадзеная дачка Арцёма) — вобразы атрымаліся змястоўнымі, дакладнымі.

У фінале спектакля Марка, праходзячы складаны шлях, ізноў робіцца чалавекам. Ён назапашвае ў сабе моц, каб адрадзіцца, хоць, зразумела, яму ў гэтым дапамагаюць і магічныя сілы — Волат у выкананні Юрыя Цвіркі, аднак рэжысёрка не надта націскае на гэтую акалічнасць: яна верыць у магчымасці самога чалавека пазбавіцца ад граху, нянавісці, крыважэрнай прагі помсты. Ⓜ

Лёгкасць з падвойным дном

«Першы» Рамана Падалякі ў Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы

Кацярына Яроміна

Вам калі-небудзь хацелася вярнуцца ў дзяцінства? Адчуць бесклапотнасць, радасць адкрыццяў, перажыць шчаслівыя моманты? Спектакль «Першы» такую магчымасць дае.

«Першы» — назва сімвалічная. Не толькі таму, што гаворка ідзе пра першыя ўспаміны і першы жыццёвы досвед. Для тэатра і асабіста для рэжысёра Рамана Падалякі пастаноўка сталася першым заходам на тэрыторыю дакументальнага тэатра. Менавіта «заходам на тэрыторыю». У афішы спектакль пазначаны як «вербацім», але падобнае жанравае вызначэнне з'яўляецца больш як адвольным, пра што напярэдадні прэм'еры казаў і сам рэжысёр. У «Першым» не вытрыманы правілы — ні збору матэрыялу, ні яго апрацоўкі, ні яго прэзентацыі, аднак паўстаў спектакль з рэальных гісторый-успамінаў, якія дасылалі ў Купалаўскі адмыслова для праекта, ды асабістых згадак занятых у ім артыстаў (Валянціны Гарцуевай, Крысціны Дробыш, Івана Кушнерука і Паўла Астравуха). У «дакументальную п'есу» матэрыял перапрацавалі Раман Падаляка і Міхась Зуй, адбіраючы і кампануючы ў адзіны тэкст тыя гісторыі, што ўкладаліся ў канцэпцыю пастаноўкі. Яе вельмі дакладна абазначылі рэжысёр і мастачка Таня Дзівакова: наша «я» закладаецца ў дзяцінстве, таму досвед гэтага перыяду вызначае чалавека, яго светаўспрыманне і далейшае жыццё. Гэтая ідэя абазначаецца недвухсэнсоўна: акцёры агучваюць успаміны першых гадоў жыцця і перадаюць адно аднаму вялікую неонавую літару Я.

Гісторыі, што распавядаюць героі, складаюцца ў своеасаблівыя блокі: першае каханне, першыя сябры — любімыя цацкі, першая сустрэча з морам, першае сутыкненне з фізічным гвалтам... Вялізны блок гісторый утвараюць успаміны, звязаныя з дзіцячым садком. Яны ўвогуле маглі б стаць асновай для асобнага спектакля і, па шчырасці, часам яго нагадваюць, бо вылучаюцца сярод іншых, досыць індывідуальных успамінаў, сваёй універсальнасцю, «падзяляюцца» ўсімі гледачамі і акцёрамі, якія пачынаюць гуляць у дзіцячы садок літаральна. Думаю, не будзе памылкай сказаць, што многія ў глядзельні прыгадалі-пазналі сюжэт з нясмачнымі рыбнымі катлетамі ды крыклівую выхавацельку, гратэскава ўвасобленую Валянцінай Гарцуевай, адгукнуліся смехам на знаёмыя фразы кшталту «Пакуль не з'ясі — з-за стала не пойдзеш» ды пагрозы намазаць вочы клеем тым, хто не спіць. Нарэшце, менавіта «дзетсадаўскія» сцэны становяцца самымі яскравымі ў пастаноўцы: напрыклад, планаванне ўцёкаў з садка, калі чырвоныя фартушкі раптоўна ператвараюцца ў сцягі рэвалюцыі малалетніх бунтаўнікоў. Сваёй вынаходлівасцю і гумарам яны нават засланяюць найбольш шчымлівыя фрагменты спектакля. Спалучэнне вельмі асабістых гісторый з успамінамі, якія рэпрэзентуюць, так бы мовіць, калектыўны досвед, можна назваць досыць спрэчным, бо парушаецца аднароднасць, вытрыманасць пастаноўкі, аднак менавіта ў ім — своеасаблівасць і нават пэўная каштоўнасць «Першага».

Спектакль Рамана Падалякі, як падаецца, стаўся работай, дзе праз асабісты досвед усведамляецца цэлы свет, а ў мікрагісторыях адкрываецца макракосм грамадства. «Першы», безумоўна, пра дзяцінства: ён агортвае гледача ягонай атмасферай, якая перадусім ствараецца сцэнаграфіяй Тані Дзіваковай, яркімі лакальнымі колерамі аб'ектаў, што фармуюць аскетычны прадметны свет пляцоўкі, заўжды элегантнымі касцюмамі, чые фасоны, калі б змяніць «дарослы» чорны колер на светлыя тоны, пасавалі б і дзеткам, дзесьці пранізлівымі, дзесьці смешнымі згадкамі, якія не транслююцца, а, хутчэй, пражываюцца артыстамі. Нягледзячы на тое, што асобныя кавалкі насамрэч драматычныя (бацькі аддаюць дзяцей у інтэрнат, маці збівае дзяўчынку), у Рамана Падалякі атрымліваецца вельмі цёплы, лёгкі, мажорны па гучанні спектакль з пэўным тэрапеўтычным эфектам, пасля якога хочацца абняць сваіх дзяцей, бацькоў альбо ўлюбёную дзіцячую цацку, асабліва калі яна падобная да тых, што адмыслова стварыла для спектакля Таня Дзівакова. Аднак гэтая лёгкасць мае падвойнае дно — да яго сягае красамоўная сцэна «сядзення на гаршках», падобная да сеанса групавой тэрапіі, падчас якой дарослыя людзі месцяцца на маленькія пасудзінкі і ўзгадваюць, як бацькі, бессаромна парушаючы інтымнасць, не проста назіралі за фізіялагічным актам, а нават фатаграфавалі дзіця ў гэты час. Камічны эфект сцэны ўражвае, аднак, па сутнасці, адлюстраваныя падзеі сведчаць, што парушэнне асабістых межаў чалавека адбываецца з самага дзяцінства і лічыцца ў грамадстве нормай.

Многія аповеды, выкарыстаныя ў спектаклі Рамана Падалякі, так ці інакш гуртуюцца, збіраюцца ў нейкі калектыўны ўспамін дысцыплінавання, гвалту і табу, з якім даводзіцца сутыкацца з маленства, бо ўжо ў садку дзяцей прымушаюць есці-спаць-гуляць па раскладзе, дамагаючыся паслухмянасці праз запалохванне. Такая мадэль узнаўляецца і сацыяльнымі інстытуцыямі, і бацькамі, што не ведаюць іншых патэрнаў паводзін, бо перажылі рыхтык тое самае. Вельмі выразна гэтая тэма гучыць у гісторыі хлопчыка (Іван Кушнярук), якога бацькі прымушаюць выкінуць на сметнік усе цацкі, «бо ён ужо дарослы», а таксама дзяўчынкі (Крысціна Дробыш), што ўзнімае тэму сэксу: вядома, для дзяцей яна табуяваная, і артыстку... проста замыкаюць у куфры.

Цягам дзеяння на праекцыйным экране з'яўляюцца фотаздымкі дзяцей, потым выканаўцаў — усе мы некалі былі малымі, усе малыя некалі стануць дарослымі... У фінале дэманструюць пустыя кадры, быццам рыхтуючы месца для фота найноўшых пакаленняў, якім, магчыма, таксама наканавана падоўжыць бясконцы ланцуг ахвяр гвалту і абмежаванняў. А вось калі пасля прагляду «Першага» хоць бы для свайго дзіцяці нехта паспрабуе гэты славуты ланцуг парваць-пасекчы, зрабіць так, каб згадкі дзяцінства ззялі радасцю адкрыццяў і спазнаванняў, гэта, напэўна, будзе самай вялікай удачай стваральнікаў спектакля.



«Першы».
Сцэна са спектакля.
Фота Таццяны Матусевіч.

Жыць **правільна**

«СЯРОЖА ВЕЛЬМІ ТУПЫ» ДЗМІТРЫЯ ДАНІЛАВА Ў «ОК16»

Кацярына Яроміна

Драматургію Дзмітрыя Данілава, надзвычай папулярную на сучаснай расійскай сцэне, для беларусаў адкрыў яго цёзка, Дзмітрый Багаслаўскі: у 2018 годзе для Моладзевага тэатра (Мінск) ён стварыў «Чалавека з Падольска». А пры канцы 2019-га Цэнтр візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «АртКарпарэйшн» прэзентаваў новую работу рэжысёра па п'есе Данілава — спектакль «Сярожа вельмі тупы», чый тэкст дае прастору для розных сцэнічных інтэрпрэтацый, ад палітычных да метафізічных.



«Сярожа вельмі тупы». Сцэна са спектакля. Фота Таццяны Матусевіч.

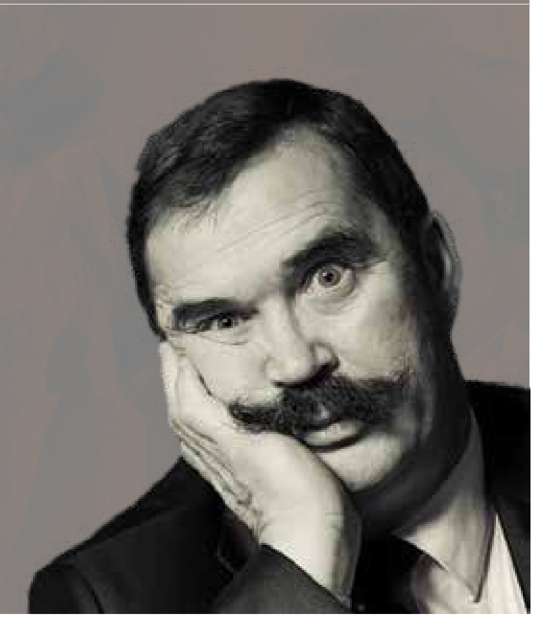
У пастаноўцы Багаслаўскага, які добра адчувае п'есы Данілава, смела працуе з імі, уносячы хіба невялікія змены (але яны не парушаюць арганічнасці тэкстаў), гісторыя праграміста перакідаецца то трылерам, то камедыяй. Рэжысёр стварыў адметную раўнавагу страшнага і смешнага, абсурднасці сітуацый і натуральнасці сцэнічных паводзін персанажаў. Напрыклад, злавесных кур'ераў (Дзмітрый Рачкоўскі, Аляксандр Шароў, Арсень Гардзіенка) мастачка Лідзія Малашэнка апранула ў супергеройскія, мульцяшныя касцюмы, зрабіўшы іх постаці забаўнымі, нават недарэчнымі. Сапраўдная небяспека гэтых персанажаў раствараецца ў камічным захапленні абывацеляў, калі кур'еры слухаюць Сярожу (Дзмітрый Давідовіч), што з крыху карыкатурным здавальненнем ад усведамлення ўласнай сацыяльнай перавагі распавядае, як «увайсці ў IT». Дзмітрый Багаслаўскі віртуозна маніпулюе настроем, утрымлівае і ўзмацняе саспенс спалучэннем светлавога рашэння і крыху кінематаграфічнага, хоць і просталінейнага музычнага афармлення (кампазітар Міхаіл Абухаў). У выніку спектакль выдатна трымае ўвагу, а па ім застаецца рэдкае адчуванне разварушанасці і... дыскамфорту. Перадусім ад няпэўнасці, бо тэкст Данілава прымушае задаваць сабе відавочныя пытанні: кім з'яўляюцца загадкавыя кур'еры, што было ў пасылцы і чаму ад яе так хацела пазбавіцца Сярожава жонка Маша? А ў пастаноўцы Багаслаўскага празрыстых і адназначных адказаў на гэтыя пытанні няма (хоць хто сказаў, што яны павінны быць?).

У анатацыі спектакль анансуецца як твор «пра свабоду выбару, недатыкальнасць асабістых межаў і перакананняў чалавека», і з такім вызначэннем нельга не пагадзіцца. Аднак абмяжоўвацца ім, як падаецца, было б памылкова. Фізічнае ўварванне кур'ераў у кватэру праграміста Сяргея палохае менш за іх спробу «перафарматаваць» свядомасць і жыццё кліента, бо працаўнікі Службы дастаўкі маюць намер дапамагчы Сярожу навучыцца жыць правільна. Па сутнасці разам з пасылкай яны дастаўляюць вызначаную схему жыцця, прадуктамі якой з'яўляюцца і самі: «нарадзіўся — адслужыў у арміі — пайшоў працаваць — ажаніўся — нарадзіў дзяцей». У вырашэнні Багаслаўскага асобныя элементы сцэнаграфіі і фонасфера дазваляюць угледзець у гэтай схеме спадчыну савецкай сістэмы з яе імкненнем да поўнага кантролю над асобай. Так, дыван у кватэры праграміста ды дызайнеркі інтэр'ераў сабраны з кавалкаў іншых дываноў часоў СССР; акрамя стылізаванай пад казацкую песню «Братоў Тузловых», якая абвешчана ў п'есе, гучаць вершы Аляксандра Башлачова «Время колокольчиков» і — злавесным лейтматывам — «Атаман» Віктара Цоя. Ці супадзенне, што гэтыя тэксты, напісаныя прыблізна ў адзін і той самы час (калі мусілі нарадзіцца трыццацігадовы Сяргей і ягоная жонка, а краіна пераможнага сацыялізму паціху канала), гучаць з вуснаў працаўнікоў Службы дастаўкі?

Але самае цікавае — калі не самае важнае — у спектаклі тое, як злавеснасць кур'ераў цьмянее са з'яўленнем жонкі праграміста Машы. Крыху гратэскавыя кур'еры часам выклікаюць смех, а вось прадстаўніца пакалення міленіялаў Маша ў бліскучым выкананні Ірыны Якавец — ветлівая, рацыянальная і пры гэтым амаль інфернальная — выглядае самым «нармальным» персанажам. Вельмі цікава рэжысёр вырашае сцэну чаявання, калі прыязныя дыялогі гучаць у запісе, а паралельна з імі адбываецца сапраўднае нямое спаборніцтва, і ўжо працаўнікі Службы дастаўкі вымушаны стрымліваць націск гаспадыні, здольнай з лёгкасцю адказваць на пытанне пра адсутнасць дзяцей: «Яшчэ нараджаем. Дзеці — гэта прыкольна». Здаецца, менавіта Машына прысутнасць прымушае кур'ераў пакінуць кватэру. Бо міленіялка Маша не горш за сваіх нязваных гасцей ведае, што значыць жыць правільна!

Парушэнне асабістых межаў чалавека, канструяванне яго жыцця не абавязкова мусіць адбывацца агрэсіўнымі метадамі, гэтыя працэсы могуць паволі і зусім незаўважна ісці з сярэдзіны. Час жыцця па плану «школа-армія-работа-дзеці» мінуў. Актуальная схема ўключае прафесіі праграміста ці дызайнера, жыццё па прынцыпе «будуй кар'еру — пі віно па вечарах — будзь паспяховым». Менавіта па ёй (кім, калі прыдуманай і вызначанай як правільная?) жывуць Маша і Сярожа. Няхай яна накладаецца на сабраны з рэштак эсэсэсэраўскай спадчыны інтэр'ер аднапакаёвай кватэры і еўраоптаўскія пакеты, а віно міленіялы п'юць не з адмысловых келіхаў, а проста з рыльца бутэлькі. Галоўнае — «правільнае жыццё». І яго таксама дастаўляюць адрасату. Кур'еры. Праўда, ужо не ў супергеройскіх трантах, а ў правільных (і чорных) салідных гарнітурах.

Тэатральныя байкі ад **Вергунова**



Кажуць, калі жонка клоўна нараджала сына, той прыйшоў на свет са словамі: «А вось і я!»

Акцёры, а найперш добрыя акцёры, вядомыя сваім парадаксальным мысленнем. З даўніх часоў служыць тэатру лялек заслужаны артыст Уладзімір Грамовіч. Артыст незвычайны, таленавіты, тонкі і надзвычай глыбокі. Цікавы ён быў і застаецца ва ўсім — і на сцэне, і ў побыце. Каб распавесці пра ўсе ягоныя сцэнічныя прыгоды, трэба пісаць вялікую кнігу. Ды мне вось прыгадаўся такі выпадак. Зайшлі мы з ім неяк у Саюз тэатральных дзеячаў па нейкіх справах. Валодзя сказаў, што яму трэба пазваніць вядучаму акцёру тэатра лялек Уладзіславу Уласаву. Набірае нумар. А далей гучыць такі дыялог: «Алё, Уладзіслаў Пятровіч? Дзень добры!» — «Прывітанне, Валодзя! Ты адкуль тэлефануеш?» — «Я? З СТД. А вы адкуль?» Далей прагучалі кароткія гудкі і мой гучны смех...

Мушу заўважыць, што і своеасаблівае ўспрыманне парадаксальнасці ў зносінах з партнёрамі заўсёды ўводзіла тых у стан шоку. Іграем мы спектакль «Майстар і Маргарыта» паводле Булгакава ў тым жа тэатры лялек. Я выконваў ролю прафесара Стравінскага і заўсёды звяртаўся да акцёра Алега Сцепанюка, які выконваў ролю Нкусаўца, ужываючы розныя імёны ў духу тых часоў: Трактарын Стваралавіч, Першамай Рупаравіч і інш. Гэтак амаль незаўважна для гледачоў мы ціха весяліліся. Алег, да ягонага гонару, акцёр годны, вытрыманы і ніколі не «раскалваўся». Аж пакуль у адным са спектакляў я не звярнуўся да яго па-сапраўднаму: Алег Мікалаевіч... Той застыў, быццам слуп, і, каб не зарагатаць на вачах публікі, проста павярнуўся і, ані слова не кажучы, схаваўся за кулісамі...

Шмат розных гісторый мінулых часоў звязана з тэлефонамі. Вялікі артыст Зіновій Герт распавядаў пра сваю суседку — мілую і добрую жанчыну, аднак надзвычай сур'ёзную. Неяк Зіновій Яфімавіч паспрабаваў распавесці ёй анекдот, які пачынаўся са слоў: «Памёр адзін мужчына...» А яна адразу засыпала яго пытаннямі: як яго звалі? ад чаго ён памёр? ці доўга хварэў? ці былі ў яго дзеці? І аднойчы акцёр вырашыў яе разыграць, каб хоць неяк развіць у яе пачуццё гумару. Патэлефанаваў ёй дакладна а 18-й і, змяніўшы голас, спытаў: «Прабачце, а Сан Саныча можна да тэлефона?» Суседка адказвае: «Не, вы памыліліся нумарам!» Герт перытэлефанаваў ёй праз паўгадзіны і задаў тое ж пытанне, але ўжо іншым голасам. І гэтак далей, кожныя 30 хвілін. Іншы б, зразумела, паслаў бы суразмоўцу куды падалей, але суседка была жанчынай інтэлігентнай і штораз шчыра адказвала на ўсе званкі. Развязка павінна была здарыцца роўна апоўначы. Герт тэлефануе ў чарговы раз: «Дзень добры, гэта Сан Саныч. Мне ніхто не званіў?» Адказ ці не збіў акцёра з ног: «Сан Саныч, ну дзе вы падзеліся? Вас жа паўгорада шукае!»

А вось яшчэ адзін прыклад парадаксальнага акцёрскага мыслення. Расказвалі, як аднойчы Канстанцін Сяргеевіч Станіслаўскі задаў акцёрам МХАТа вучэбны эцюд: «Гарыць ваш банк! Дзейнічайце!» Нехта пабег па ваду, нехта пачаў выдзіраць валасы з галавы, нехта цягнуў уяўныя драбіны і па іх спрабаваў прарвацца праз полымя на другі паверх, нехта падаў абгарэлы і звар'яцелы ад дзікага болю... І толькі Васіль Іванавіч Качалаў спакойна сядзеў, паклаўшы нагу на нагу, назіраючы за тым, як мітусяцца іншыя. «Стоп! Васіль Іванавіч, — звярнуўся да яго Станіслаўскі. — А вы чаму не ўдзельнічаеце?» «Чаму ж не ўдзельнічаю? — абыякава адказаў Васіль Іванавіч. — Проста мае грошы знаходзяцца ў іншым банку...»

Прыходзіць неяк Станіслаўскі да святара: «Бацюшка, хачу паспавядацца...» «Слухаю цябе, сын мой». — «Грэшны я, бацюшка!» — «Нічога, усе мы грэшныя... Але распавядзі пра грахі свае, аблегчы душу». — «Ды ў мяне, бацюшка, грахоў не так і шмат. Адзін толькі і маецца хіба...» — «Які, сын мой?» — «Не веру!»

Заўважу: вось гэтае, так званае парадаксальнае, існавала заўсёды. Адно што недзе на пачатку мінулага стагоддзя яно было і танчэйшае, і глыбейшае. Дый час быў іншы. А таму цікава будзе зазірнуць «у тыя гады»... Была вялікая актрыса Аляксандра Аляксандраўна Яблычкіна. Служыла яна яшчэ ў дарэвалюцыйныя часы ў імператарскіх тэатрах, неяк спакойна ўвайшла ў тэатр савецкі і пры гэтым была надзвычай шчырай, фантастычна наіўнай і заўсёды казала, што думала. Неяк прызначылі ў тэатры адкрыты партыйны сход з абавязковай яўкай усіх. Менавіта падчас гэтага сходу ў сталых ужо гадоў актрысы спыталі: «Аляксандра Аляксандраўна, як вы ўяўляеце сабе камунізм?» Партыйнае кіраўніцтва спадзявалася пачуць нейкія навучанні моладзі. Ды Яблычкіна адказала гэтак: «Ну, гэта будзе выдатны час! Паўсюль безліч харчоў, усе будуць мець уласныя кватэры, аніякіх там камуналак, людзі будуць паважанымі, ветлівымі, на вуліцах чысціня ды парадак... Ну, наогул, як за царскім часам!»

І на заканчэнне крыху пагаворым пра гледачоў. Сярод іх найбольш патрабавальныя крытыкі — дзеці. Адна маці, суседка майго брата ў Маскве, распавяла, што пастаянна далучае сваё дзіця да свету прыгожага. І вось вяртаюцца яны з оперы «Кармэн», а дачка і пытаецца: «Мама, ну чаму ўсе гісторыі пра каханне гэтак дрэнна заканчваюцца? Русалачка ў пену ператварылася, Снягурка растала, Алавяны салдацік ды балерына згарэлі, Эсмеральду павесілі, Кармэн забілі... Чаму так?!» А я іду сабе, маўчу, а сама думаю: «Ай божа ж мой! Мы ж праз тыдзень на "Рамэа і Джульету" збіраемся!»

Як сказаў некалі Сенека: «Жыццё — як спектакль тэатра. Усё залежыць не ад працягласці прадстаўлення, а ад ягоных фарбаў». Ідзіце ў тэатр і атрымлівайце асалоду ад ягонай палітры! Ⓜ

З 5 сакавіка ў рускамоўным пракаце пачаўся паўторны рэліз лічбавай, адмыслова адрэстаўрыраванай версіі шэдэўра Федэрыка Феліні **«Салодкае жыццё»**.
Фільм 1960 года стаў своеасаблівым пунктам адліку ў аўтарскім сусветным кіно і адкрыў шэраг выбітных акцёрскіх імёнаў, галоўнае з якіх — Марчэла Мастраяні, выканаўца ролі рэпарцёра свецкай хронікі. Зорнымі ролямі адзначыліся шведская актрыса Аніта Экберг і французская Анук Эмэ. З лёгкай рукі Федэрыка Феліні і яго суаўтараў-сцэнарыстаў пасля прэм'еры стужкі ў масавае ўжыванне ўвайшлі словы «папарацы» і сам вобраз «ля дольчэ віта» — салодкага, багемнага жыцця.


1.


2.

«Развітанне са Сталіным» (у арыгінале «Дзяржаўнае пахаванне») — так называецца дакументальная стужка Сяргея Лазніцы, створаная на аснове хранікальных здымак сакавіка 1953 года. Дзясяткі аператараў-хранікёраў па ўсім СССР і за яго межамі зафіксавалі на кіламетрах стужкі цырымоніі развітання з І.В. Сталіным. Галоўная з апошніх адбывалася, зразумела, у Маскве. Але ў стужцы Сяргея Лазніцы мы бачым эпізоды са шмат якіх гарадоў і мястэчак, што для нас самае галоўнае — з Мінска, дзе цырымонія праходзіла ля дэмантаванага пазней помніка на Цэнтральнай плошчы (цяпер Кастрычніцкая). Асноўная каштоўнасць фільма Сяргея Лазніцы не толькі ў тым аўтарскім поглядзе, з якім ён нанава адкрывае падзеі амаль сямідзесяцігадовай даўніны, але і ў эмоцыях і агульнай атмасферы дзяржавы, што развітвалася з тыранам. Зробленая з дапамогай кінематаграфістаў розных краін, карціна мае і беларускі ўнёсак — над гукам «Развітання са Сталіным» працаваў сталы суаўтар Сяргея Лазніцы Уладзімір Галаўніцкі. Прэм'ера стужкі адбылася летась у межах Венецыянскага МКФ. У кінатэатрах рускамоўнай прасторы фільм можна паглядзець з 5 сакавіка.

2 красавіка на экраны рускамоўных кінатэатраў выходзіць яшчэ адна стужка, якая ўбачыла свет на мінулым Венецыянскім кінафэсце. За фільм **«Пра бясконцасць»** шведскі класік кіно Рой Андэрсан атрымаў «Срэбнага льва» «За лепшую рэжысёрскую працу». Карціна стала ўжо чацвёртай па ліку ў шэрагу філасофскіх прыпавесцяў Андэрсана, структура якіх складаецца з мноства асобных гісторый-эпізодаў.

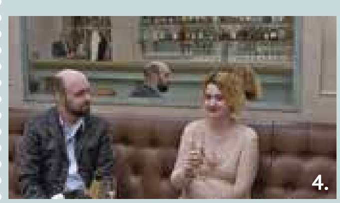



3.

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA la Biennale di Venezia

3—14 красавіка ў стамбульскім раёне **Бейаглу** пройдзе галоўны **турэцкі міжнародны кінафестываль**, які, па заявах арганізатараў, дапамагае натхніцца развіццём мясцовага кінематографа ды якасна прапанаваць свае стужкі на турэцкім кінарынку. Міжнародны конкурс фэсту прадстаўляе сучасныя фільмы з усяго свету і сканцэнтраваны на сувязях паміж кіно ды іншымі відамі мастацтва. Адмысловая праграма «Турэцкая панарама» ў межах форуму дазваляе азнаёміцца з апошнімі навінкамі мясцовай фільм-індустрыі.

Міжнародны фестываль дакументальнага ды кароткаметражнага кіно пройдзе ў егіпецкай **Ісмаіліі** з 8 па 14 красавіка. Гэты старэйшы ды найбольш прэстыжны профільны кінафорум у арабскім свеце ладзіцца ў дваццаць другі раз. Ён заснаваны кінакрытыкам і дакументалістам Хашэмам Аль Нахасамам і цяпер падтрымліваецца яго калегам Эсамам Закарыяй. Сур'ёзны характар кінафоруму і яго першынства ў сваім сегменце на Бліжнім Усходзе пацверджаны шэрагам разнабаковых праграм мерапрыемства. Асноўны конкурс складаецца з асобных раздзелаў поўнаметражнай ды кароткаметражнай дакументалістыкі, конкурсных праграм кароткаметражных іграваных стужак ды анімацыі. На фэсце традыцыйна праходзяць круглыя сталы з удзелам кінакрытыкаў, прэзентацыі кніг і розныя падзеі, звязаныя з візуальным мастацтвам.


4.

Эксперыментальная стужка Гаспара Наэ **«Вечнае святло»** (у арыгінале «Lux Æterna») з'явіцца на рускамоўных экранах 9 красавіка. Цягам 50 хвілін складанай, нелінейнай аўтарскай кінамовай вядомы французскі эксперыментатар і правакатар намагаецца паказаць унутраную сутнасць акцёрскай натуры. У якасці паддоследных трусікаў у дадзеным выпадку выступаюць Шарлота Генсбур, Беатрыс Даль ды шэраг іншых французскіх акторак. Прэм'ера «Вечнага святла» адбылася год таму ў пазаконкурснай праграме Канскага кінафэсту і выклікала бурныя, але ў цэлым станоўчыя водгукі фестывальнай прэсы і публікі.

BAFICI
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE

26 красавіка ў **Буэнас-Айрэсе** ў дваццаць другі раз адбудзецца **BAFICI** — міжнародны фестываль незалежнага кіно. Гэта адна з самых гучных падзей у свеце кіно ў Лацінскай Амерыцы. BAFICI — уплывовая фестывальная пляцоўка для сусветнага незалежнага кіно ў свеце і выбітная магчымасць азнаёміцца з апошнімі навінкамі лацінаамерыканскага ды, у прыватнасці, аргенцінскага кіно.

1. «Салодкае жыццё», рэж. Федэрыка Феліні.
2. «Развітанне са Сталіным», рэж. Сяргей Лазніца.
3, 4. «Пра бясконцасць», рэж. Рой Андэрсан.



Віктар Аслюк.
У краі нашых песень

Антон Сідарэнка

Апісваць прастору беларускай метафізікі кінематаграфічнымі сродкамі не так проста. Бо метафізіка гэтая часцяком хаваецца за зусім нечаканымі рэчамі. Такімі, як праца ўчастковага інспектара міліцыі або ўнікальнае інсітнае мастацтва майстра-разьбяра па дрэве. Абавязковы для твора мастацтва драматычны канфлікт у Беларусі часта прыхаваны, нябачны. Каб зафіксаваць яго з дапамогай аб'ектыва, трэба быць вельмі ўважлівым і чуллівым чалавекам. Рэжысёр Віктар Аслюк прапускае нашу краіну і яе жыхароў праз сябе і аб'ектыў сваіх фільмаў ужо больш за тры дзесяцігоддзі. Яго фільмы, дакументальныя і ігравыя, накіраваны ўглыб чалавека, на тое таямнічае, што клічуць душою беларуса. Субстанцыю эфемерную, да канца пакуль не разгаданую. Здаецца, менавіта ў кінематографа Віктара Аслюка ёсць неблагі шанец падысці да разгадкі бліжэй за іншых творцаў.

Фота Сяргея Ждановіча.

Віктар Аслюк прыйшоў у беларускае кіно ў 1989 годзе на зломе палітычнай, эканамічнай і сацыяльнай эпохі. Прыйшоў у дакументалістыку, тады надзвычай актуальную сферу кінамастацтва: філолаг па адукацыі, ён быў прываблены творчым метадам Алеся Адамовіча, надзвычай блізкага да прынцыпаў стварэння неігравога кіно. Зрэшты, айчынная дакументалістыка канца васьмідзясятых — першай паловы дзевяностых мінулага стагоддзя была скрозь публіцыстычнай. Тагачаснае грамадства прагнула гучных слоў не менш за трапныя візуальныя вобразы. Віктар Аслюк адразу пачаў працаваць у мастацтве як паўнавартасны аўтар, а не хранікёр. Першыя працы рэжысёра, знятыя ў майстэрні Віктара Дашука, «Невядомая вайна» (1992), «Слёзы блуднага сына» (1994), якраз і пабудаваны ў публіцыстычным ключы, з усімі прыкметамі апошняга — закадравым тэкстам, адмысловай аўтарскай пазіцыяй.
Шлях тагачаснага Віктара Аслюка да Віктара Аслюка цяперашняга, шматразовага лаўрэата прэстыжных міжнародных кінафестываляў і члена Еўрапейскай кінаакадэміі, быў пакручасты і няпросты. Дакументалістыка ў дзевяностыя першай адчула на сабе агульны крызіс у сферы кінамастацтва. З аднакурснікаў-калег Віктара Аслюка ў прафесіі засталіся адзінкі. Здымаць даводзілася нячаста — лічбавыя тэхналогія былі толькі на падыходзе. Пэўным водападзелам у творчасці рэжысёра стала мантажная стужка «Край тужлівых песень», створаная на аснове кінахронікі 1930-х. Добра вядомыя толькі спецыялістам кадры фальклорных абрадаў палешукоў раптам здабылі новае жыццё і дадатковы сэнс. Глядач нібы заглядвае ў нядаўняе мінулае беларусаў і атрымлівае неверагоднае ўражанне ад таго, як жылі і выглядалі людзі на нашай зямлі ўсяго два пакаленні таму. Віктар Аслюк пераасэнсаваў і растлумачыў на эмацыйным узроўні жаданне і неабходнасць беларусаў «людзьмі звацца».
Важным пунктам у творчасці рэжысёра стала невялікая па маштабах дваццаціхвілінная стужка з жыцця наднёманскай вёскі «Мы жывём на краі» (2001). Карціна атрымала з дзясятак фестывальных прызоў, у тым ліку перамагла на фэсце «Пасланне чалавеку» ў Санкт-Пецярбургу.
Стужка стала этапнай не толькі для Віктара Аслюка, але і для ўсёй беларускай дакументалістыкі, надала ёй сучаснае гучанне. Пачатак новага стагоддзя прымусіў дакументалістаў усяго свету шукаць новыя формы для адэкватнага адлюстравання рэальнасці, якая змянялася хутчэй за час стварэння фільмаў. Неігравое кіно раптам апынулася ў новай медыяпрасторы, перагружанай інфармацыяй. «Мы жывём на краі», як і наступная стужка беларускага рэжысёра, «Кола» (2002), скарылі міжнародную фестывальную прастору прынцыповым запавольваннем хранатопу. Падзеі ў абодвух фільмах разгортваюцца вакол жыхароў невялічкіх вёсак, хуткасць жыцця ў якіх падпарадкаваная прыродным цыклам і, здаецца, зусім не супадае з рытмам сучаснай цывілізацыі. Героі засяроджаныя на самых простых жыццёвых ды гаспадарчых патрэбах, Віктар Аслюк здолеў падняць іх існаванне да ўзроўню экзістэнцыяльнай праблематыкі.
«Вясковая» тэма Віктара Аслюка аказалася магістральнай не толькі для яго творчасці, але і для калег як па студыі дакументальнага кіно «Летапіс» Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм», так і для іншых, у тым ліку новага пакалення айчынных дакументалістаў, што прыйшло ў прафесію ў 2010-я. Звычайна ў кантэксце творчага стылю Віктара Аслюка згадваюць г.зв. «метад назірання». Можна дадаць, што галоўным жанрам у фільмаграфіі рэжысёра з'яўляецца партрэтны. Назірае ён за сваімі сучаснікамі, часцей за ўсё зусім не знакамітымі, але адметнымі. Такімі як вясковы доктар са стужкі «Вальс»

Віктар Мікалаевіч Аслюк
(26.11.1961, в. Ляскавічы Гомельскай вобласці, Беларусь)
Скончыў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, філалагічны факультэт (1984), Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў па спецыяльнасці «рэжысура дакументальнага кіно», майстэрня Віктара Дашука (1994).
Служыў у арміі, працаваў настаўнікам.
З 1994-га — на Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм».
Член Еўрапейскай кінаакадэміі (з 2003).
Удзельнік і лаўрэат шматлікіх міжнародных кінафестываляў.


1.


2.


3.


4.

(2008), або мастак са сталічных сутарэнняў («Андрэй», 2010). Партрэт можа быць двайным («Рабінзоны з Манцісаары», 2010, «Педагагічная паэма», 2015) або наогул калектыўным, безасабовым («Шахта», 2003, «Цяпло», 2012), але абавязкова прасякнуты мясцовым genius loci, як у выпадку з дылогіяй пра майстра па дрэве Мікалая Тарасюка («Драўляны народ», 2011, «Дождж», 2014). Нарэшце, партрэт у карцінах Віктара Аслюка можа выходзіць на нацыянальны, абагульняючы ўзровень («Купала», 2017), калі праз чытанне вершаў Песняра робіцца імгненны зрэз усяго грамадства.

Зрэшты, Віктар Аслюк не з тых аўтараў, якія робяць у сваіх творах адназначныя або шматзначныя вывады. Яго фільмы разлічаны на ўважлівага і, што вельмі важна, чуллівага гледача. Віктар Аслюк не проста распавядае гісторыю, сюжэты большасці яго стужак надзвычай складана перадаць на словах. Фільмы рэжысёра патрабуюць уважлівай супрацы, суперажывання і з аўтарам, і з яго героямі. Нездарма вельмі важным аспектам сваёй дзейнасці як рэжысёра Віктар Аслюк лічыць маральнасць таго, што пераносіцца на экран. Рэжысёр падкрэслівае істотнасць маральнага аспекту ў сваіх інтэрв'ю. Кожны фільм рэжысёра — спроба выйсці на шчырую размову не толькі з гледачом, але і з самім сабою, перайсці на нейкі іншы ўзровень. Простыя па форме, стужкі Віктара Аслюка дасканалыя па выкананні: за гады супрацы склаўся невялічкі калектыў, які дапамагае яму рабіць кіно.

Аўтаркай сцэнарыяў і фактычна прадзюсаркай карцін з'яўляецца яго сакурсніца і жонка Вольга Дашук, сама таленавітая і прыкметная рэжысёрка-дакументалістка. Сталы аператар практычна ўсіх апошніх па часе стужак Віктара Аслюка Анатоль Казазаеў здолеў у лічбавыя часы авалодаць магіяй кіназдымкі так, што асобныя, знятыя на вельмі простую тэхніку кадры часам выглядаюць не горш за кадры з мастацкіх ігравых стужак сусветнага ўзроўню. За гук у фільмах Віктара Аслюка адказвае Уладзімір Мірашнічэнка, і гук з'яўляецца вельмі важным выразным сродкам, якім карыстаецца рэжысёр. Да слова, адзін з папярэдніх членаў здымачнай групы Віктара Аслюка, Уладзімір Галаўніцкі, цяпер сусветнавядомы гукарэжысёр, з ім працуюць Сяргей Лазніца, Аляксей Папагрэбскі, Шарунас Бартас. Але стартавай пляцоўкай для Уладзіміра Галаўніцкага стала супраца менавіта з Аслюком.

Былі ў Віктара Аслюка і вопыты на тэрыторыі ігравога кіно. Карціна «Нябачаны край» дасюль застаецца адной з самых арыгінальных спроб падыходу да экранізацыі нацыянальнай літаратурнай класікі. Поўнаметражны фільм быў створаны па апавяданні Міхася Зарэцкага «Ой, ляцелі гусі...». Сам рэжысёр ацэньвае свой дэбют у ігравым кіно стрымана-крытычна. Між тым і па форме, і па змесце, і па ігры акцёраў стужка стала вельмі цікавым эксперыментам Нацыянальнай кінастудыі на пачатку XXI стагоддзя. Як і «Рускі» — экранізацыя вядомага твора Максіма Гарэцкага, якую Віктар Аслюк здзейсніў у 2013 годзе, на гэты раз у кароткаметражнай форме. У абодвух фільмах рэжысёр паказаў сябе як дзёрзкі эксперыментатар, рашуча адхіліўшыся ад традыцыйнай манеры працы з акцёрамі. І «Нябачаны край», і «Рускі», відавочна, не апошнія спробы Віктара Аслюка заняцца ігравым кіно — два гады таму на фестывалі ў нямецкім Котбусе былі абвешчаны планы на здымкі стужкі па матывах рамана сучаснага пісьменніка Віктара Марціновіча «Сфагнум». Планы, якія ўхвалілі і гатовы падтрымаць некалькі еўрапейскіх прадзюсараў. А пакуль Віктар Аслюк здымае не менш амбіцыйную стужку пра жыхара постсавецкай прасторы; дзеянне адбываецца ў вагоне цягніка, што ідзе праз увесь былы СССР — ад Уладзівастока да Брэста. Ёсць задума яшчэ адной буйной, мантажнай стужкі, заснаванай на старой кінахроніцы. Яна павінна таксама расказваць пра беларускі край. Край нашых песень.


5.

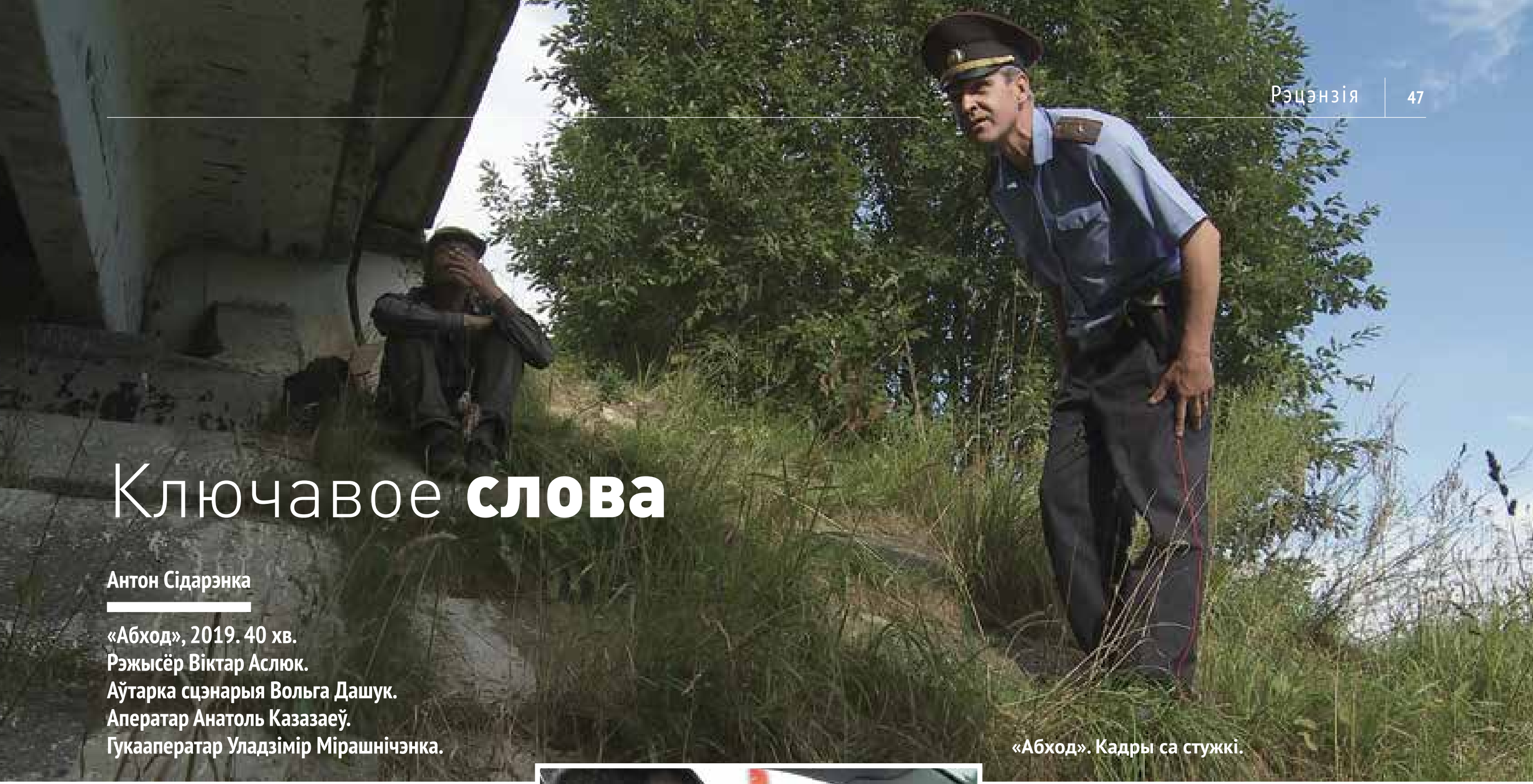

6.


7.


8.

Кадры з фільмаў Віктара Аслюка:

1. «Кола». 2003.
2. «Купала». 2017.
3. «Шахта». 2003.
4. «Цяпло». 2012.
5. «Драўляны народ». 2011.
6. «Мы жывём на краі». 2001.
7. «Вальс». 2008.
8. «Педагагічная паэма». 2015.



Ключавое **слова**

Антон Сідарэнка

**«Абход», 2019. 40 хв.
Рэжысёр Віктар Аслюк.
Аўтарка сцэнарыя Вольга Дашук.
Аператар Анатоль Казазаеў.
Гукааператар Уладзімір Мірашнічэнка.**

«Абход». Кадры са стужкі.





Пакуль вырашалася пытанне з грашыма на вытворчасць «Абходу», яго герой, участковы Аляксандр Клімята, не толькі атрымаў чарговае званне, але і змяніў пасаду — стаў загадваць усімі ўчастковымі інспектарамі свайго раёна. Таму, адмыслова для здымак (неверагодны выпадак у айчыннай кінематаграфічнай практыцы!), часова быў пераведзены спецыяльным загадам кіраўніцтва на ранейшае месца. Бо ў сваім краі ён сапраўдны гаспадар — ведае ўсё і ўсіх, ды іншы герой на экране ў гэтым амплуа выглядаў бы папросту недарэчна.

Маёр, а цяпер, на момант выхаду стужкі на экран, ужо падпалкоўнік, Аляксандр Клімята быццам увасабляе станоўчы вобраз з рэкламнага плаката да Дня міліцыі. І сапраўды, менавіта такіх дасведчаных, вытрыманых, прафесійных праваахоўнікаў хочуць бачыць жыхары любой краіны. Галоўны герой «Абходу» стрыманы, вопытны, выконвае звычайную працу вясковага ўчастковага — правярае асоб з г.зв. «паніжанай сацыяльнай адказнасцю»: алкаголікаў, судзімых. Збольшага апусціўшыхся, занядбаных і няшчасных людзей. На службовым аўтамабілі ездзіць па вёсках, ходзіць па хатах, сустракаецца з падапечнымі. Разам з участковым Клімятам глядач на сорак хвілін зазірае па той бок дабра і зла, бачыць сітуацыі ды постаці, ад якіх законапаслухмяны абывацель у паўсядзённым жыцці звычайна адварочваецца.

Як і ўсе стужкі Віктара Аслюка, «Абход» вельмі далёкі ад простага нарыса пра суворыя норавы ды заняпад айчыннай вёскі, як тое часцяком аказваецца ў іншых аўтараў. Рэжысёр, і гэта звычайнае крэда Віктара Аслюка, не дае нейкіх публіцыстычных ацэнак. Яго работа куды глыбейшая па змесце, хоць спачатку можа падацца надта простай па форме. Відавочная структура і лагічная будова сюжэта «Абходу» насамрэч даліся нялёгка: апрача арганізацыйных праблем, фільм меў тры мантажныя версіі. Рэжысёр перастаўляў месцамі эпізоды, скарачаў лініі адных персанажаў і дабаўляў іншых. У выніку атрымалася галерэя партрэтаў, лёсаў, драмаў і крыўдаў, якія трэба вытрымаць галоўнаму герою і якія ён вытрымлівае кожны дзень дваццаць год сваёй службы. «Абход» можна разглядаць у якасці кароткага антрапалагічнага даследавання. Кожны візіт участковага Клімяты, кожны персанаж, кожная новая хата на шляху міліцэйскага аўто — асобная міні-гісторыя з імгненным сюжэтам, сваёй трагедый, героямі ды антыгероямі. Пры гэтым Віктар Аслюк і яго сталыя супрацоўнікі падыходзяць да сваіх персанажаў вельмі разважліва, можна казаць — тактоўна. Аб'ектыў камеры ў некалькіх эпізодах прыкметна накіраваны ў бок ад дэталяў побыту, што маглі б яшчэ больш адмоўна характарызаваць лад жыцця «кліентаў» Аляксандра Клімяты. Рэжысёр пакінуў найбольш эмацыйныя, правакуючыя моманты па-за межамі стужкі. Хоць шмат хто з яго менш вопытных калег з задавальненнем паставіў бы дэталі жабрацкага побыту і неахайнасць у цэнтр кампазіцыі. І, відаць, атрымаў бы пэўны розгалас з боку ўражанай публікі на якімсьці з міжнародных кінафэстаў.

Не, «Абход» не пра жабрацтва ды неахайнасць, не пра алкагалізм і дэградацыю чалавечай асобы. Фільм і яго аўтары не спекулююць на сацыяльнай экзотыцы, што сталася агульным месцам для цэлага шэрагу пэўных майстроў-дакументалістаў. Як тое ні парадаксальна, разам са сваім галоўным героем Віктар Аслюк шукае прыкметы менавіта чалавечага, таго самага, што прабіваецца праз бруд і непрыгожую лексіку персанажаў. Паслядоўна і, на першы погляд, нетаропка, праз прыпынкі і перашкоды, прыкрасць і расчараванне рэжысёр адкрывае чарговую «беларускую Атлантыду», гэтаксама, як участковы Клімята праз дождж і вецер паслядоўна і метадычна аб'язджае свой родны кут. Мядзельшчына — край маляўнічы, запаведны. Такім ён вядомы большасці беларусаў. Галоўны герой «Абходу» толькі крыху чапляе вокам тую, іншую Беларусь — нарачанскую, курортную, з купальшчыкамі на пляжы. Або маладую Беларусь Будслаўскага каталіцкага фэсту, у якой усё наперадзе, на якую ўсе спадзяванні і якую сустракае на шляху аўтамабіль участковага.

З усіх шматлікіх герояў стужак Віктара Аслюка ўчастковы Клімята ці не самы сімпатычны і ці не самы падобны па характары і тэмпераменце да самога рэжысёра. Пільна ўглядваецца за стырном маёр міліцыі ў далягляд і, відавочна, бачыць не толькі пасівелыя сядзібы, сельскія могілкі ды нарачанскія краявіды. Бачыць нешта большае. Мо тое самае, пра што кажа адзін з падапечных участковага: «Ключавое слова — жыць».



1.

Выклік, які мы не жадаем прымаць

ЭКАЛАГІЧНЫ ДЫЗАЙН І ЭКАЛАГІЧНЫ ПАДЫХОД У ДЫЗАЙНЕ

Ала Пігальская

Дызайнеры традыцыйна выкарыстоўваюць шмат новых матэрыялаў, таму з пункту гледжання экалогіі яны не столькі спрыяюць рашэнню экалагічных праблем, колькі ствараюць ды ўзмацняюць іх.

Стаўленне да экалогіі праводзіць водападзел паміж тымі, хто думае пра дызайн у катэгорыях дэкаратыўна-афарміцельскага мастацтва, і тымі, для каго дызайн робіцца формай актывізму, ладам жыцця. Паміж тымі, хто прыгожа намалюе на любую модную тэму, і тымі, хто імкнецца знайсці рашэнне, нават калі яно не мяркуе прыемнага візуальнага сузірання, пралягае лінія фронту. Бо экалогія яшчэ раз паставіла пад пытанне літаральнае і наіўнае разуменне пра сувязь прыгажосці і карысці. Уздзеянне прапаганды, выкананай прафесійнымі мастакамі і дызайнерамі падчас дзвюх сусветных войнаў і існавання таталітарных рэжымаў у ХХ стагоддзі, прымусіла прызнаць, што прыгажосць можа выдатна спалучацца са згубнымі намерамі, а не толькі з карысцю.

Можа падацца, што атрыманыя ў спадчыну з савецкіх часоў практыкі прадаўжэння жыцця рэчаў ці іх перапрацоўка (перапробка) маюць адносіны да экалогіі, але не варта забываць: асноўным імпульсам такога стаўлення быў дэфіцыт, а не ўсвядомленасць, таму калі тавараў зрабілася дастаткова, то і «экалагічныя» практыкі сышлі ў нябыт за непатрэбнасцю, у той час як экалагічныя праблемы толькі набіралі абароты. Абстрактныя заклікі савецкіх плакатаў да эканоміі рэсурсаў таксама ніяк не змянялі лад жыцця і думання ні аўтараў, ні замоўцаў, ні тых, каму гэтыя плакаты трапляліся на вочы.

Асобаснае стаўленне да экалогіі як да сур'ёзнага глабальнага выкліку ці да недаўгавечнай моды шмат у чым вызначае падыход і дыяпазон сродкаў, якімі дызайнеры садзейнічаюць рашэнню ці паглыбленню экалагічных праблем. Дызайнеры не павінны рабіцца экалагічнымі актывістамі, але ніколі не будзе лішнім паказаць, як менавіта можна спрыяць паляпшэнню экалогіі творамі саміх дызайнераў.

Ёсць розныя стратэгіі ўзняць экалагічнасць дызайну, але ключавым будзе паняцце ўсвядомленасці саміх дызайнераў. Такія эка-рашэнні могуць быць практычнымі і выгаднымі з фінансавага пункту гледжання, але ў іх аснове — сапраўдная занепакоенасць экалагічнымі праблемамі. Можна выкарыстоўваць матэрыялы, атрыманыя ў выніку перапрацоўкі (тую ж паперу ды іншыя паверхні), і адпаведныя тэхналогіі друку (шаўкаграфія), нягледзячы на тое, што гэтыя рашэнні даражэйшыя за звычайныя, прычым калі-нікалі істотна. Паспяховым прыкладам паўторнага выкарыстання можа стаць дацкі брэнд торбаў, заплечнікаў і гаманцоў з тэнтаў велікагрузных аўтамабіляў «Freitag».



2.



3.

Як спрыяць усведамленню экалагічных праблем у навучальнай дзейнасці, можна было пабачыць на выставе Resolution #influenced 100 у межах BRLNDSNWK (Берлінскага тыдня дызайну), што праходзіў летась у кастрычніку. На выставе былі прадстаўлены творы студэнтаў Акадэміі мастацтваў і дызайну «Бецалель» (Ізраіль), Анхальцкага ўніверсітэта прыкладных навук у Дэсаў (Германія) і Універсітэта прыкладных мастацтваў у Вене (Аўстрыя). Праекты дэманстравалі спробу ўсвядоміць экалагічныя выклікі сённяшняга дня ў рэчышчы падыходаў і эстэтыкі школы Баўхаўз. Харчовая індустрыя перажывае сур'ёзныя змены, але рэвалюцыя, якая адбываецца літаральна цяпер, незаўважная для нас, спажыўцоў. Змены звязаныя з усё большай доляй удзелу навуковых і лабараторных вышукаў у вытворчасці ежы. Калі немагчыма спыніць уварванне навуковых тэхналогій у працэсы стварэння ежы, то дызайнер Маўрыцыа Соса прапаноўвае рабіць для штучнай ежы адмысловы дызайн, які дазволіць пакупніку адрозніваць яе з першага погляду. Такім чынам дызайн, інспіраваны стылістыкай Баўхаўзу, прапаноўвае прадаваць штучную ежу ў выглядзе простых геаметрычных формаў. Вядома, такі праект



1. Маўрыцыа Соса. Трыяднае меню.
2, 3. Паштовыя маркі «Думай, як зялёныя» з серыі «EUROPA». 2016. Мастакі Яўген Бядонік і Д.Сергіду (Кіпр). Міністэрства сувязі і інфарматызацыі Рэспублікі Беларусь, РУП «Бабруйская ўзбуйненая друкарня імя А.Ц. Непагодзіна».
4. Анат Север. Падобна да прыроды (Nature-like).
5. Бенджамін Нагі. Праект NODUM.

4.



5.

наўрад ці задаволіць вытворцаў, але дазваляе паставіць вельмі сур'ёзнае пытанне: для каго насамрэч працуе дызайнер? Для вытворцы, які зацікаўлены, каб штучная ежа не адрознівалася ад натуральнай? Ці для спажыўца, які зацікаўлены якраз у адваротным?

Самі выкладчыкі ды вучні школы Баўхаўз задаваліся пытаннем, ці выкарыстоўваць сучасныя ім тэхналогіі, імітуючы стыль рэчаў, які склаўся ў мінулым і таму звыклы для спажыўца, альбо ствараць новую эстэтыку для тавараў, зробленых пры дапамозе найноўшых тэхналогій? Уплыў школы Баўхаўз праз сто гадоў паказвае, што стаўка на новую эстэтыку была правільнай у доўгай перспектыве, але самой школе прынесла нямала крытыкі і праблем. У Баўхаўзе дызайнеры пераасэнсоўвалі адносіны паміж прыродай і чалавекам, і гэта істотна змянілася ў выніку другой прамысловай рэвалюцыі. Тэхналогіі ствараюць атачэнне, у якім прырода выцясняецца на другі план. У сваю чаргу, у праекце Анат Север прадстаўлены аб'екты, што якраз інтэгруюць прыроду ў гарадскую паўсядзённасць (напрыклад, керамічная біжутэрыя з натуральнымі раслінамі).

Праблема празмернай вытворчасці адзення і выкліканага гэтым забруджвання навакольнага асяродку адкідамі тэкстыльнай прамысловасці можа быць вырашана стварэннем універсальнага адзення, якое лёгка трансфармуецца, — гэта паказана ў праекце Бенджаміна Нагі. Як піша Вудзі Ален: «Вечнае нішто — гэта нармальна, калі вы правільна апрануты для гэтага / Eternal nothingness is O.K. if you're dressed for it».

У Беларусі назіраецца вялікі роскід, але маленькі дыяпазон рашэнняў для экалагічнай тэматыкі: ад марак, што выпускаюцца па тэме экалогіі, да выдавецкіх праектаў, якія паказваюць патэнцыял выкарыстання паперы, атрыманай у выніку перапрацоўкі. Найбольш распаўсюджанае рашэнне — выкарыстанне крафтавай паперы (што адначасова лічыцца і дызайнерскай, і ўпаковачнай), а таксама макулатурнага кардону для вокладак кніг і ў дарагіх арт-выданнях з маленькім накладам. Характэрным прыкладам можа стаць падручнік беларускай мовы Глеба Лабадзенкі «Дзіцячая замова», надрукаваная невялікім тыражом на крафтавай паперы.

Папулярнасць і спосабы рашэння экалагічных праектаў узнаўляюць пэўныя каштоўнасці: напрыклад, якасць жыцця, што вызначаецца не спажываннем тавараў, а якасцю паветра, якім мы дыхаем, ці вады, што ліецца з кранаў, наяўнасцю зялёных зон для рэкрэацыі і г.д. Гэтыя каштоўнасці набліжаюць нас да эпохі постпрацы, калі ад рэгулярнай працы, асабліва ў прамысловым сектары, экалогія толькі пагаршаецца, а творчасць і самавыяўленне дазваляюць ствараць дадатковую вартасць і садзейнічаць устойліваму развіццю.

Моладзь больш занепакоеная экалагічнымі праблемамі і больш ахвотна эксперыментуе з выклікамі кшталту «жыццё без смецця» / zero waste. Усвядомлены тып паводзінаў аказваецца ўрадлівай глебай для новых матэрыялаў і падыходаў формаўтварэння, спосабаў візуальнай камунікацыі. Таму ў экалагічным сектары назіраецца цікавы парадокс: навучанне ідзе ў адваротным кірунку — моладзь дзеліцца сваімі знаходкамі і ведамі са старэйшым пакаленнем. Ⓜ

Аўтарка выказвае падзяку за падтрымку візіту на BRLNDSNWK праграмай «Культура ў руху: рэгіянальны мабільны фонд у рэгіёне Усходняя Еўропа і Цэнтральная Азія» (праект рэалізуецца Інстытутам імя Гётэ ў Мінску).

Рэжысёр Аляксандр Марчанка ўвасобіў п’есу Андрэя Іванова «Крыніцы святла» ў межах праекта «ТОКтэатр». Пастаноўка з элементамі vogue-бала вытрымлівае мяжу паміж фэнтэзі і сацыяльнай драмай, а персанажы казкі ператвараюцца ў рэальных людзей маргінальнага паходжання. Прастора спектакля выбудоўваецца як подыум (мастак Андрэй Жыгур) з бясконцым гламурным дэфіле і відэатрансляцыяй.



Ганна Семяняка ў «Крыніцах святла».
Фота Ігара Чышчэні.

ISSN 0208-2551

9 770208 255007 03020

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.